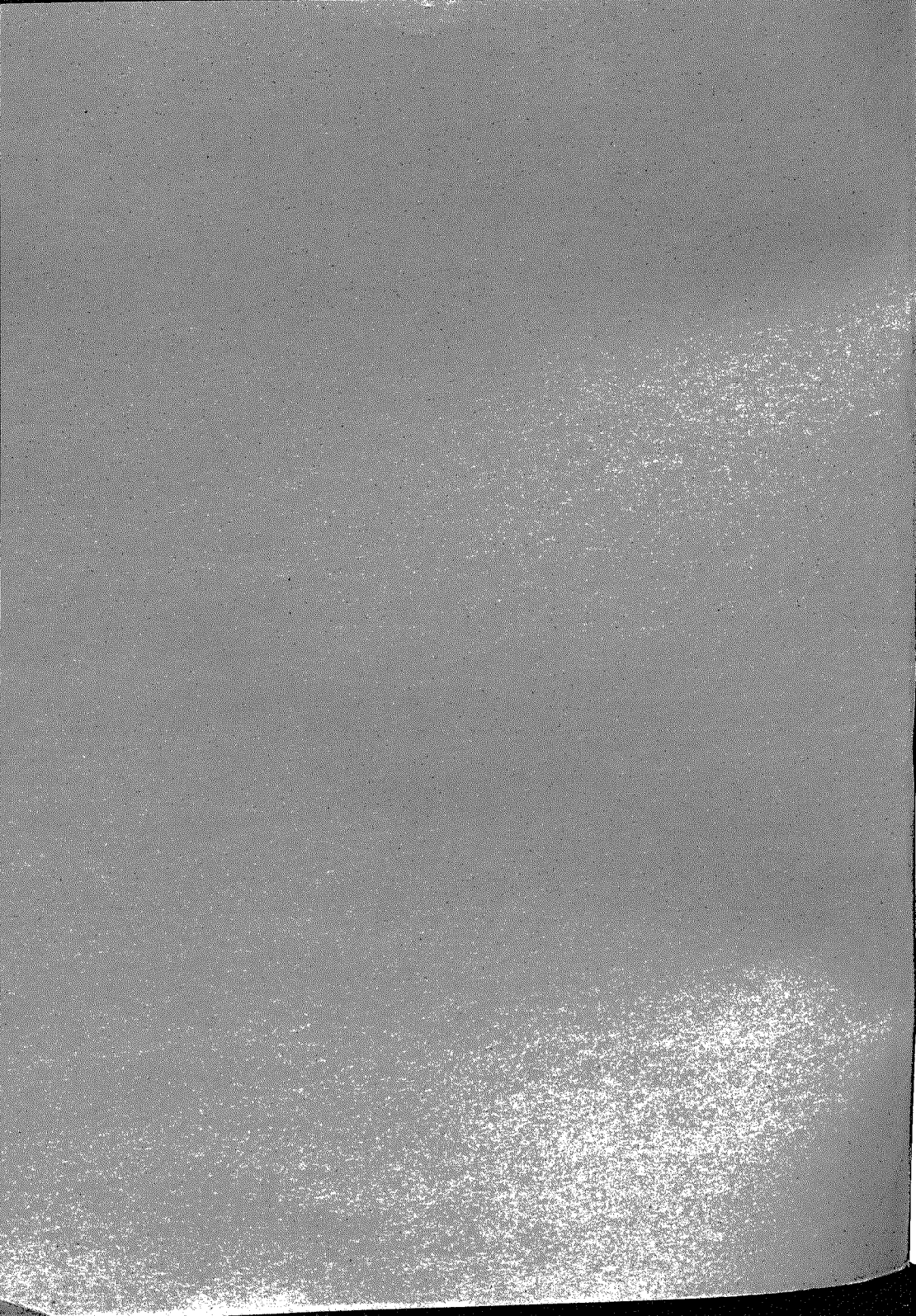


MITTEILUNGEN
DES
DOKUMENTATIONSZENTRUMS
FÜR LIBRETTOFORSCHUNG

Nr. 11

Juli 2004



MITTEILUNGEN

DES

DOKUMENTATIONSZENTRUMS FÜR LIBRETTOFORSCHUNG

Nr. 11

Juli 2004

Liebe Kollegen und Freunde,

das letzte Jahr war für das DoLF recht ereignisreich. Zunächst ermöglichte die Universität Bamberg aus Mitteln der internen Forschungsförderung dankenswerterweise die Aktualisierung unserer über die Internet-Seiten der Deutschen Rossini Gesellschaft abrufbaren Libretto-Bibliographie¹; QUIRIN PUSCH erledigte diese Arbeit im letzten Sommer so erfolgreich, daß jetzt nicht nur die seit 2001 in den *Mitteilungen* erschienenen Anzeigen, sondern auch große Teile der Aufsatz-Bestände des DoLF in der Bibliographie erfaßt sind. Schauen Sie doch mal rein!

Im Herbst 2003 erhielt ich die erfreuliche Mitteilung, daß die Deutsche Forschungsgemeinschaft meinen Antrag auf eine Sachbeihilfe, die den Ausbau der Libretto-Sammlung in Hinblick auf das Forschungsprojekt *Kenntnis antiker Literatur und Kultur bei den italienischen Operndichtern des Barock: Fallstudien zu den Argomenti* (vgl. hier 9,4-6) ermöglichen soll, (fast) in vollem Umfang genehmigt hat. Meine Hilfskraft CHRISTIAN RÖSSNER ist derzeit u.a. mit Mikrofilm-Bestellungen beschäftigt. Außerdem wurden die Weichen für eine enge Kooperation mit ähnlich ausgerichteten Projekten in Wien (Da Ponte-Institut, NORBERT DUBOWY), Tours (LAURINE QUETIN), Münster (KLAUS HORTSCHANSKY) und Köln / Bonn („Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830“, vgl. hier 8,8) gestellt.

Im September / Oktober 2003 konnte ich sechs Wochen in der Bibliothèque de l' Arsenal (Paris) arbeiten, die auch über eine bemerkenswert reichhaltige Sammlung italienischer Barock-Libretti verfügt. Auf der Grundlage der dort und anderswo gesammelten Materialien entsteht z.Zt. ein kleines Buch; an vielen Beispielen möchte ich zeigen, welchen Nutzen die Librettoforschung aus der Beschäftigung mit den Argomenti ziehen kann und was für

¹<http://www.rossinigesellschaft.de/members/gier/LIBBGVOR.html>

Probleme dabei auftreten. Es soll *Werkstattberichte. Theorie und Typologie des Argomento im italienischen Barock-Libretto* heißen und, so hoffe ich, spätestens im August fertig sein.

Im Winter 2004/05 habe ich ein Forschungsfreisemester, das ich – endlich! – auf die Ausarbeitung meines Buches zum Libretto seit 1900 verwenden möchte. Ich hoffe, dazu in der nächsten Ausgabe der *Mitteilungen* sehr viel Konkretes vermelden zu können.

Im Wintersemester 2003/04 wurde auf meine Initiative hin die Reihe „Bamberger Vorträge zum (Musik-)Theater“ begründet; eine retrospektive Programmübersicht finden Sie jetzt und in Zukunft in diesen *Mitteilungen* (vgl. unten S. 5). Eine ganz besondere Freude war für mich, als unseren ersten Gast JOACHIM HERZ begrüßen zu können, dessen Inszenierungen die Entwicklung des Musiktheaters in den letzten 50 Jahren so maßgeblich geprägt haben.

Die Vortrags- und Kongreß-Aktivitäten des letzten Jahres begannen wie immer in Salzburg; das Festspiel-Kolloquium im August ist ja seit langem ein fixer Termin geworden. Im Oktober war ich beim von DANIELLE BUSCHINGER (Amiens) organisierten Libretto-Kolloquium in Saint-Riquier zu Gast; auf freundliche Einladung von GEROLD W. GRUBER sprach ich im Dezember in der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien über *Aida*. Im März nahm ich an dem von JEAN-MARIE VALENTIN, JEAN-FRANÇOIS CANDONI und BERNARD BANOUN organisierten Kolloquium zum deutschen Libretto an der Sorbonne teil; vor wenigen Wochen folgte die von KLAUS HORTSCHANSKY organisierte Tagung zu Verdis *Don Carlos* in Münster. Ganz frisch sind noch die Erinnerungen an die Smetana-Tagung in Litomyšl und die lebenswürdige Gastfreundschaft der tschechischen Kollegen.

Ende letzten Jahres sah es zeitweise so aus, als müßte ich mich für diesen Leitartikel mit einer virtuellen Bettlerschale ausrüsten und wie Offenbachs verkleidete *Bandits* „Facitote caritatem, date *assem*, date *assem*“ singen. So schlimm ist es dann glücklicherweise doch nicht gekommen, für den Augenblick ist der Fortbestand der *Mitteilungen* nicht gefährdet, auch dank großzügiger Spenden in der Vergangenheit, für die ich an dieser Stelle wiederum herzlich danken möchte. Beiträge zu den Herstellungs- und Versandkosten der vorliegenden Ausgabe erbitte ich auf mein Konto Nr. 64911406 bei der H+G-Bank, Heidelberg (BLZ: 67290100) (bitte geben Sie als Verwendungszweck „MitLib“ oder ähnlich an). WALTER BERNHART aus Graz hat mich dankenswerterweise darauf aufmerksam gemacht, daß seit Juli 2003 spesenlose Überweisungen innerhalb der EU möglich sind; wer im Ausland diese Möglichkeit nutzen will, benötigt zusätzlich zu Kontonummer und Bankleitzahl zwei neue Codenummern, die IBAN: DE04 6729 0100 0064 9114 06 und den BIC: GENODE61HD3. Daß damit die recht happigen Gebühren für Auslandsüberweisungen wegfallen, ist zur Abwechslung mal eine gute Nachricht.

Für heute bleibe ich mit vielen freundlichen Grüßen

Ihr Albert Gier

Neuere Publikationen zur Libretto-Forschung von ALBERT GIER

Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, IX + 338 S.

Rezension: ANJA-ROSA THOEMING, *Concerto H. 173* (Mai 2002), S. 13f.

Vertonung, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, gemeinsam mit GEORG BRAUNGART, HARALD FRICKE, KLAUS GRUBMÜLLER, FRIEDRICH VOLLHARDT und KLAUS WEIMAR hg. von JAN-DIRK MÜLLER, Bd III: P-Z, Berlin – New York: de Gruyter 2003, S. 778-780

„*Dein Romeo kommt*“, oder: *Kann, wer nach allen Seiten offen ist, noch ganz dicht sein? Österreichische, ungarische und 'Zigeuner'-Identität im Zigeunerbaron*, in: *Politische Mythen und nationale Identitäten im (Musik-)Theater*. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2001, hg. von PETER CSOBÁDI, GERNOT GRUBER, JÜRGEN KÜHNEL, ULRICH MÜLLER, OSWALD PANAGL und FRANZ VICTOR SPECHTLER, Anif/Salzburg: Mueller-Speiser 2003, S. 843-853

Handwerk, Machwerk – oder doch Kunst? Kleine Apologie des Librettos, in: „Gehorsame Tochter der Musik“. *Das Libretto: Dichter und Dichtung der Oper*, hg. von CÉCILE PRINZBACH, München: Prinzbach. Ideen für Kultur 2003, S. 19-25

„*Gott! – Welch ein Augenblick!*“ *Wie funktioniert ein Libretto?*, ebd., S. 96-99

Der Rechner und das Unberechenbare [Eugène Scribe als Librettist], *Opernwelt* Heft 3 (März 2004), S. 26-33

Die Wahrheit der Pose. Il Trovatore und die Psychologie des romantischen Helden, in: NORBERT ABELS / BEATE MAURER [Hrsg.], *Vivat Verdi. Der Komponist und seine Aufführungsgeschichte an der Oper Frankfurt*, Frankfurt/M.: Oper Frankfurt 2003, S. 111-115

Traduire l'opéra-bouffe: l'exemple de Jacques Offenbach (deux traductions allemandes d'Orphée aux enfers), in: *La traduction des livrets. Aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, sous la direction de GOTTFRIED R. MARSCHALL, Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne 2004, S. 347-357

Das Faktotum der ganzen Welt. Rossinis Ruhm jenseits der Alpen, in: *Erlebnis Rossini. Essays zu Gioachino Rossini und seinem Frühwerk La Pietra del Paragone* [Programmbuch *La Pietra del Paragone*, Internationales Opernstudio Zürich für Elektrizitäts-Gesellschaft Laufenburg AG, Genua, 14. Mai 2004], S. 57-61

Herzlichen Dank den Kollegen und Institutionen, die dem Dokumentationszentrum Belegexemplare ihrer Schriften und andere Materialien überlassen haben:

(vgl. auch in den „Lektüre-Notizen“ besprochene Arbeiten)

JOHANNES STREICHER, Rom: Programmheft Nuovo Teatro Comunale Bolzano 2003: *Alex Brücke Langer*. Composed Portrait, Musik: Giovanni Verrando, Libretto: Vito Calabretto, 96 S.

URSULA MATHIS-MOSER, Innsbruck: Bulletin des Archivs für Textmusikforschung (BAT). Textmusik in der Romania, Nr. 12 (Oktober 2003); 13 (März 2004)

HINRICH HUDDÉ, Erlangen: *La Cenerentola*. Melodramma giocoso in due atti di Jacopo Ferretti. Musica di G. Rossini, Torino: R. Gayet 1931, 32 S.

Giuseppe Adami e Renato Simoni, *Turandot*. Drama lirico in tre atti e cinque quadri. Musica di Giacomo Puccini. L'ultimo duetto e il finale dell'opera sono stati completati da F. Alfano, Milano etc.: G. Ricordi 1944, 47 S.

Theater Magdeburg: Programmheft Verdi, *Otello*

UDO SALZBRENNER, Anhaltinisches Theater Dessau: Programmhefte *Carmen*; *Die Hochzeit des Figaro*; *Cavalleria rusticana – Der Bajazzo*; A. Boublil /Cl.-M. Schönberg, *Les Misérables*; P. Tschaikowski, *Schwanensee*. Ballett von Gonzalo Galguera

RETO MÜLLER, Sissach: Programmbücher Rossini Opera Festival, Pesaro, 2003: *Semiramide*; *Le Comte Ory*; *Adina*

JEAN-CHARLES MARGOTTON, Lyon : J.-CH. M., *Les lieder de Gustav Mahler*, Cahiers d'études germaniques 19 (1990), S. 89-99

DERS., *Le dramatique dans l'opéra*, ebd. 20 (1991), S. 149-160

DERS., *Les oratorios de Haydn et l'esprit de l'Aufklärung*, ebd. 22 (1992), S. 63-77

DERS., *L'air et la chanson : les rapports musique-texte dans le lied et la chanson*, ebd. 25 (1993), S. 81-90

MARTIN STERN, Basel : M. S., *Spätzeitlichkeit und Mythos. Hofmannsthals Ariadne*, Hofmannsthal-Forschungen 8 (1985), S. 291-312

KURT HÜBNER, *Die Musik und das Mythische* (Jacob Burckhardt-Gespräche auf Castelen, 2), Basel: Schwabe 1996, 30 S.

MARTA OTTLOVÁ, Prag: Universitas Carolina Pragensis. Facultas Philosophica, Miscellanea musicologica XXXIV (1994), 232 S.; XXXVI (1999), 310 S.; XXXVII (2003), 291 S.

FRANK PIONTEK, Bayreuth: div. Manuskripte eigener Vorträge

Bamberger Vorträge zum (Musik-)Theater

Organisatoren: Prof. DINA DE RENTII (Romanistik), THOMAS BAIER (Klassische Philologie), ALBERT GIER (Romanistik), CHRISTOPH HOUSWITSCHKA (Anglistik), FRIEDHELM MARX (Germanistik), PETER THIERGEN (Slavistik), MARTIN ZENCK (Historische Musikwissenschaft)

Nr. 1 (4.11.2003) JOACHIM HERZ (Dresden/Leipzig), *Alkestis – ein griechischer Mythos geht durch drei Jahrtausende. Zur Kennlichkeit verfremdet – oder auch kaum noch wiederzuerkennen!*

In der Tragödie des Euripides, als *comédie-ballet* für Ludwig XIV., als barocke *opera seria* bei Händel, mit zwischengeschaltetem Spaßvergnügen an der Hamburger Bürgeroper, in drei Versionen des gestrengen Ritters von Gluck, beim empfindsamen Klassizisten Wieland und bei Hugo von Hofmannsthal, vertont von Eugen Wellesz – nebst Ausblicken auf Th. Wilder und T.S. Eliot. Mit zahlreichen Musikbeispielen und Bilddokumenten.

Nr. 2 (15.12.2003) ALBERT GIER (Bamberg), *Wie singen Wölfe? Märchen im Musiktheater*

Musiktheater vermag eher inneres Erleben als äußeres Geschehen darzustellen und steht daher dem Märchen, das in den oft spektakulären Abenteuern des Helden psychische Vorgänge versinnbildlicht, besonders nahe. Der Vortrag läßt mit vielen Ton- und Videobeispielen die 250jährige Geschichte der Märchenoper, -operetten und -musicals Revue passieren, wobei jeweils knapp auf die literarhistorischen und gattungssystematischen Zusammenhänge eingegangen wird.

Nr. 3 (20.1.2004) HINRICH HUDE (Erlangen), *Märchen und Zauber des Theaters: Sergej Prokofjew, Die Liebe zu den drei Orangen*

Als Sujet seiner geistreichen Oper *Die Liebe zu den drei Orangen* (uraufgeführt 1921 in Chicago, in französischer Sprache) hat Sergej Prokofjew einen alten, typisch italienischen Märchenstoff ausgewählt. Das Libretto – es steht im Mittelpunkt des Vortrags – stammt vom Komponisten selbst. Vorbild war das erste der berühmten Märchenspiele von Carlo Gozzi (Venedig 1761); dieser hat sich sowohl auf ein mündlich verbreitetes Volksmärchen als auch auf die erste gedruckte Märchensammlung überhaupt gestützt, Basiles raffiniertes barockes literarisches Kunstwerk *Pentameron* (1636, darin das letzte Binnenmärchen).

Nr. 4 (14.6.2004) SYLVIA TSCHÖRNER (Innsbruck), *Die schöne Helena: ein Mythos schreibt sich fort. Lesung mit verbindenden Worten*

Unzählige Dichter haben im Lauf von dreitausend Jahren versucht, die Idee menschlicher, weiblicher Schönheit in der Figur Helenas von Sparta einzufangen und darzustellen. Anhand ausgewählter Texte von der Antike bis zum 20. Jahrhundert (Giraudoux und Claudel) soll versucht werden, eine Biographie in Fragmenten zu erstellen.

Nr. 5 (7.7.2004) BERNHARD KUHN (Bucknell University, USA), *Von I Pagliacci (1907) zu Carmen (1983): Entstehung und Entwicklung der italienischen Filmoper*

Seit Beginn des 20. Jhs lassen sich Operausschnitte in italienischen Filmen nachweisen, jedoch erst seit Mitte der 40er Jahre werden ganze Opern (Libretto und Partitur) im Film realisiert. Der Vortrag zeichnet die Entstehung der „Filmoper“ nach und verfolgt ihre Weiterentwicklung bis in die 80er Jahre.

Tagungen

(Grundlage ist in der Regel das vorab gedruckte Programm. Nur Vorträge, die im Titel einen Bezug zur Librettolforschung erkennen lassen, werden aufgeführt.)

21.–23.11.2003, Bologna: **Settimo Colloquio di musicologia del Saggiatore musicale**, Veranstalter: Dipartimento di Musica e Spettacolo der Università di Bologna (u.a. D. Blichmann, *La rappresentazione dell'eroe: il Catone metastasiano nelle intonazioni di Vinci e Leo*; L. Mattei, *Una „proemiale cerimonia“? L'introduzione con coro nell'opera seria in Italia (1778-1800)*; S. Lamacchia, *Il conte Almaviva parente del califfo di Bagdad. Su una fonte sconosciuta del Barbiere di Rossini*; M.A. Smart, *Ancora sulla questione del romanticismo italiano: Gioachino Rossini e Salvatore Viganò nel 1816*; C. Newark, *Dal Guillaume Tell al Rodolfo di Sterlinga e oltre*; A. Tedesco, *Strategie di un drammaturgo di metà Seicento: il Giasone di G.A. Cicognini tra musica e teatro*; P. Cecchi, *Volontà d'autore, convenzioni e committenza nelle varianti della Lucrezia Borgia (1833-1842)*; G. Staffieri, *Scribe „bien fait“: per una drammaturgia del grand opéra*; E. Senici, *La retorica dei generi nella storiografia dell'opera in musica dell'Ottocento*; V. C. Ottomano, *Influenze del soggetto biografico in Orleanskaja Deva di Cajkovskij?*; C. Di Luzio, *Un re in ascolto di Luciano Berio: una genesi travagliata*; Tavola rotonda: *L'informatica all'Opera*)

18.–20.3.2004, Paris: **Le monde germanique et l'opéra, Le livret en question**, Colloque franco-allemand, Institut Universitaire de France; Organisation: J.-M. Valentin, J.-Fr. Candoni, B. Banoun (u.a. B. Banoun, *Mozart, Wagner, Strauss: permanence et historicité des configurations de personnages*; H. Schneider, *Scribe-Übersetzungen ins Deutsche (Meyerbeer, Auber, Halévy)*; D. Brugiére-Zeiss, *Formes du livret d'opéra en langue allemande à Nuremberg: les réalisations originales de G.Ph. Harsdörffer / S.Th. Staden (1644) et S. von Birken (1662)*; E. Rothmund, *Les premiers livrets d'opéra en langue allemande (1625-1650) ou la difficile définition d'un genre et de sa poétique*; L. Gauthier, *Les débuts de la librettologie allemande: Pensées de l'opéra (1708) de Barthold Feind ou la première „dramaturgie de Hambourg“*; W. Sabler, *La Main heureuse (Arnold Schönberg) ou le génie terrassé?*; O. Rouvière, *Figures du pouvoir dans les livrets viennois de Métastase, 1730-1780*; C. Kintzler, *„Les poètes français pour la scène lyrique“. Les spécificités du livret d'opéra français*; A. Leduc, *Mahagonny de Bertolt Brecht: les paradoxes d'un livret*; M. Linhardt, *Zum Verhältnis von Handlung und Text in der deutschsprachigen Operette*; G.R. Marschall, *L'évolution du vers chez Wagner: de Rienzi au Ring. Approche linguistique de la versification*; J.-Ch. Margotton, *Heinrich Marschner: Hans Heiling et la tradition allemande*; J.-Fr. Candoni, *Agnes von Hohenstaufen de Spontini*; A. Gier, *Franz Schreker als Librettist*; D. Martin, *Deutsche Shakespeare-Opern um*

1800; S. LE MOËL, *Modes d'intégration du Märchen dans le livret d'opéra allemand autour de 1800. A propos de Das Ungeheuer und der verzauberte Wald, ein musikalisches Märchen de Tieck*; G. SPLITT, *Friedenstag (Richard Strauss–Josef Gregor) und seine Vorlage: Calderóns El sitio de Bredá*; CHR. MERLIN, *Le Procès de Kafka à l'opéra: du traitement dramatique d'un matériel narratif*

6.-8.5.2004, Venedig: Presenza dell'Antico nell'Immaginario musicale del Rinascimento.

Il Incontro italo-francese, Fondazione Ugo e Olga Levi, XXXI Seminario di Studio, in Zusammenarbeit mit dem Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Tours (u.a. M. CENTANNI, *Fabula di Cefalo e Procri: drammaturgia del mito nel Quattrocento*; F. ALAZARD, *Hor Nettuno ti prega. La représentation des dieux antiques dans les spectacles musicaux du XVIIe siècle: une mise en scène du pouvoir de la voix*)

14.–16.5.2004, Münster: Die Macht der Musik einst und heute. Giuseppe Verdis Musik als Medium gesellschaftsrelevanter Aussagen, veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik der Universität Münster (KLAUS HORTSCHANSKY) und den Städtischen Bühnen Münster (u.a. F. LIPPMANN, *Bellini, Donizetti und Verdi: Wandel und Kontinuität*; A. JACOBSHAGEN, *Französische Don Carlos-Opern vor Verdi*; S. WERR, *Die Macht der Massenszene. Überwältigungsstrategien im Autodafé*; U. SCHWEIKERT, „*Es waren nichts als Noten*“. *Die beiden Schlüsse des Don Carlos*; M. ENGELHARDT, *Verdi und sein französischer Librettist Joseph-Pierre Méry*; W. HINDERER, *Der schöne Traum der Freiheit. Despotie und Menschlichkeit in Schillers Don Carlos-Drama und Verdis Oper*; A. GIER, *Eboli oder Von der Eifersucht*; A. GERHARD, „*Er ist kein Italiener mehr, er will wagnern!*“ *Verdis französischer Weg zum epischen Musiktheater*)

14.–16.5.2004, Schloß Thurnau: « per ben vestir la virtuosa... » Die Oper des 18. und frühen 19. Jhs im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern, Forschungsinstitut für Musiktheater der Univ. Bayreuth, Organisatoren: D. BRANDENBURG und TH. SEEDORF (u.a. R. STROHM, *Wer entscheidet? Möglichkeiten der ‚Zusammenarbeit‘ in Pasticcio-Opern*; J. DE LA GORCE, *L'interprétation des opéras de Lully lors des reprises à Paris entre 1699 et 1733, d'après les distributions des livrets imprimés pour les représentations*; D. BRANDENBURG, « ... *ad istanza del Sig. Francesco Baglioni e del Sig. Francesco Carattoli* » – *Zum Verhältnis von Sänger, Librettist und Komponist in der Opera buffa*; S. DÖHRING, *Giambattista Velluti und das Ende des Kastratengesangs in der Oper*)

22.–27.5.2004, St. Petersburg: Music Theatre Working Group in the International Federation for Theatre Research (FIRT/IFRT), Treffen im Rahmen der FIRT Jahrestagung, Organisatoren: CLEMENS RISI und FRIEDEMANN KREUDER (FU Berlin)

„The general interest of the group could be summarized in the question of functions and effects of music, sound and voices in theatrical processes, the relationship between the aural and the visual.

Different perspectives consider performance analysis of music theatre stagings, (inter-)cultural and interdisciplinary studies, questions of narrativity and genres, and the influence of new media.“ Schwerpunkt des Treffens ist „the performative quality of music theatre as an aesthetic process and event“ (Einladungsschreiben)

19.–21.6.2004, Litomyšl: **Bedřich Smetana's Image in the Changes of Time 1824 – 1884 – 2004**, veranstaltet vom Bedřich Smetana Museum, dem Institut für Musikgeschichte der Tschechischen Akademie der Wissenschaften und dem Musikwissenschaftlichen Institut der Karls-Universität, Prag, wissenschaftliche Leitung: MARTA OTTLOVÁ (u.a. M. OTTLOVÁ, *Changes of Smetana's Dalibor*; A. GIER, *Der Teufel in der Oper. Zum motivgeschichtlichen Umfeld von Čertova stěna*; P. KADLEC, *On the Prague Reception of Smetana's Operas 1884-1892*; H. REITTERER, *Kein Ausgleich nach Noten. Die verkaufte Braut in Wien 1893 und 1896*; V. REITTEREROVÁ, *Smetana zwischen Operette und Oper. Die Sänger des Theaters an der Wien 1893 und der Hofoper 1896*; A. JACOBSHAGEN, *Die Opern B. Smetanas auf den Bühnen des deutschsprachigen Raumes*)

Das Genesis Opera Project

Die Genesis Foundation (London) möchte jungen Komponisten (und Librettisten) die Möglichkeit geben, Erfahrungen mit der praktischen Arbeit für das Musiktheater zu sammeln. Das Genesis Opera Project wurde zum ersten Mal 2002/03 durchgeführt, beim zweiten Wettbewerb 2003-2005 wurden die Modalitäten verändert. Aus 200 eingereichten Projekten von Kammeropern (aus 37 Ländern) wählte eine Jury, der u.a. der Komponist GIORGIO BATTISTELLI und der Regisseur DAVID POUNTNEY angehören, sechs aus, die bei einem Workshop am 14./15. März in Auszügen vorgestellt wurden; anschließend wurden drei Kompositionsaufträge vergeben. Den Künstlern stehen Mitglieder der Jury und Opernschaffende als Mentoren zur Seite, Anfang 2005 sollen die drei Werke vollendet sein.

In einer informativen Programmbroschüre werden die sechs Projekte, die in die engere Wahl kamen, mit Informationen zu den Komponisten und Librettisten vorgestellt; die beim Workshop aufgeführten Auszüge wurden auf einer DVD und auf zwei CDs dokumentiert (nicht im Handel). Daß die beteiligten Komponisten überwiegend theaterwirksame und durchaus eingängige Musik, häufig mit (ironischen) Rückgriffen auf die Tradition, schreiben, dürfte Rückschlüsse auf die programmatische Ausrichtung der Stiftung gestatten. Nicht nur von den weiter geförderten Projekten (David Bruce [Musik] / Anna Reynolds [Text], *Push!*; Elena Langer / Lavinia Greenlaw, *The Umbrella*; Emily Hall / Kit Peel, *Sante and Augustine*; bis auf

die russische Komponistin Elena Langer sind alle Künstler Briten), auch von den drei anderen würde man gern mehr hören; so scheint *Hippocampus or Lonely* der slowakischen Künstler Slavomir Solovic (Musik) und Viliam Klimáček nach der Inhaltsangabe zu urteilen hochinteressant. – Auch ein deutsches Duo war vertreten; Mario Wiegand vertont *The Tramway Conductor of Venice*, die englische Version des Librettos *Der Straßenbahnschaffner von Venedig* von Marec Béla Steffens. Der promovierte Volkswirt Steffens hat seit 2000 drei Bände Märchen „für Kinder und Erwachsene“ veröffentlicht. Der erste, *Der Kater erzählt Märchen* (Frankfurt/M.: R.G. Fischer 2000) enthält bereits ein „Libretto für eine nicht abendfüllende Oper in vier Bildern“ *Der Kater erzählt ein Märchen* (S. 117-149), das durch das reizvolle Spiel mit den Ebenen von Fiktion und Realität ein bißchen an romantische Märchenspiele (etwa von Ludwig Tieck) erinnert und ebenfalls von Mario Wiegand vertont wird. Der Kater spielt auch eine wichtige Rolle in der Buffa *Der Straßenbahnschaffner von Venedig*, die hoffentlich auch ohne Auftrag der Stiftung vollendet wird.

Kontaktadresse: Genesis Foundation, PO Box 43721, London W14 8XX, Tel.: +44 (0)20 7603 9237, Fax: +44 (0)20 7602 2680, Email: admin@genesisfoundation.org.uk; www.genesisfoundation.org.uk

Lektüre-Notizen

(Von den Autoren übersandte Arbeiten sind mit * gekennzeichnet)

CHRISTOPH VRATZ, *Die Partitur als Wortgefüge. Sprachliches Musizieren in literarischen Texten zwischen Romantik und Gegenwart* (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, 371), Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, 383 S. [vgl. hier 10,10]

Rez.: ALBERT GIER, *Wirkendes Wort* 53 (2002), S. 355-358

Komponisten-Lexikon. 350 werkgeschichtliche Portraits. Zweite, überarb. und erweiterte Aufl., hg. von HORST WEBER, Stuttgart – Weimar: Metzler / Kassel: Bärenreiter 2003, [VII] + 715 S.

Das Lexikon stellt auf 700 Seiten 350 Komponisten vom (späten) Mittelalter bis zur unmittelbaren Gegenwart vor, wobei die prominenten Vertreter des Musiktheaters natürlich angemessen repräsentiert sind. Gegenüber der ersten Auflage von vor „zwölf Jahren“ sind 40 Artikel neu hinzuge-

kommen; Beat Furrer, Olga Neuwirth, Matthias Pintscher oder Kaija Saariaho (deren Oper *L'amour de loin* in dem kurzen Artikel von ILJA STEPHAN freilich nicht erwähnt ist) u.a. werden erstmals vorgestellt. Das Buch will „über das Komponieren der Komponisten“ informieren (S. V), d.h. (anderswo leicht zu findende) Informationen zur Biographie oder ein Werkverzeichnis sucht man vergeblich, statt dessen wird in eher essayistischer Form das Profil eines musikalischen Œuvres herausgearbeitet und in den historischen Kontext situiert.

Je nach Komponistenpersönlichkeit, Umfang des Artikels und Temperament des Verfassers fallen die „Portraits“ recht unterschiedlich aus: SIEGFRIED SCHMALZRIEDT folgt in den Artikeln über Cavalli, Cesti u.a. den Lebensstationen. NORBERT MILLER charakterisiert auf gut drei Seiten Bellinis Operschaffen mit bewundernswerter Präzision und Anschaulichkeit [allerdings kann man den eingezeichneten Klassizisten Felice Romani nicht als „seismographisch sensibilisierten Vertreter der europäischen Romantik“, so S. 36, bezeichnen]. PHILIPPE ALBÈRA konzentriert sich im (nur unwesentlich kürzeren) Artikel über L. Berio auf die Kompositionstechnik und erwähnt die Werke für das Musiktheater nur am Rande. NORBERT LINKE stellt mit bemerkenswerter Offenheit die handwerklichen Defizite heraus, die Johann Strauß (Sohn) nie vollständig zu kompensieren vermochte; und anderes mehr.

Natürlich ist es müßig, über die Auswahlkriterien des Herausgebers zu diskutieren: Hätte man Gerhard Stäbler oder Giorgio Battistelli berücksichtigen sollen? Wenn Boris Blacher und Carl Orff, warum dann nicht Werner Egk oder Gottfried von Einem? Wenn Schreker, warum dann nicht Korngold? An Operettenkomponisten finden außer dem bereits genannten Johann Strauß Jacques Offenbach und Arthur Sullivan Berücksichtigung, nicht aber Millöcker, Kálmán, Lehár oder der von VOLKER KLOTZ so geschätzte Eduard Künneke. Wenn man weiter beckmessernd wollte, könnte man acht Druckseiten für John Cage doch ein bißchen viel finden angesichts der Tatsache, daß Richard Strauss viereinhalb, Liszt und Stravinsky sechs, Monteverdi, Johann Sebastian Bach und Wagner je sieben, Verdi nicht ganz acht, Mozart und Schönberg je achteinhalb gewidmet sind (auch diese Zahlen könnten Anlaß zu tief sinnigen Betrachtungen bieten). Das alles ändert freilich nichts daran, daß mit diesem Lexikon ein handliches, sehr informatives und anregendes Lesebuch vorliegt, das man gern zur Hand nimmt.

La traduction des livrets. Aspects théoriques, historiques et pragmatiques, sous la direction de GOTTFRIED R. MARSCHALL (Musiques / Ecritures), Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne 2004, 663 S.

Der gewichtige Band dokumentiert ein Kolloquium, das vom 30. November bis 2. Dezember 2000 an der Sorbonne stattfand: Insgesamt wurden 38 Vorträge zu zwölf Themenkreisen gehalten. Nach einem knappen *Avant-propos* von LOUIS JAMBOU (S. 7-9) zum Wort-Ton-Verhältnis in der Geschichte des Musiktheaters führt der Veranstalter GOTTFRIED MARSCHALL mit vielen konkreten Beispielen in die Thematik ein (*Traduire l'opéra: quel défi!* S. 11-26): u.a. zum Verhältnis von Übersetzungspraxis und Theorie (S. 12) [die Alternative „conserver ou métamorphoser?“ (S. 13) läßt sich bis zu SCHLEIERMACHER zurückverfolgen]; die Unmöglichkeit einer ‚perfekten‘ Übersetzung (vgl. S. 12) wird mit der je unterschiedlichen rhythmischen (S. 21-23) und phonetischen Struktur (S. 24f.) verschiedener Sprachen belegt.

Im Kapitel *Traduction, texte et contraintes musicales* stellt zunächst JEAN-RENÉ LADMIRAL (*L'Esthétique de la traduction et ses prémisses musicales*, S. 29-41) allgemeine Überlegungen zur Übersetzung an, die er als interpretierende ‚Lektüre‘ des Originals begreift (vgl. den bekannten Satz des Thomas von Aquin zur Rezeption, S. 40). – KLAUS KAINDL (*Normes et conventions dans la traduction des livrets d'opéra*, S. 43-53) betont, daß die Erwartungen an eine Opernübersetzung außertextlichen Einflüssen unterliegen (S. 44) und somit historisch veränderbar sind. Er unterscheidet eine Ära der „conventions traductives“ und eine mit Wagner beginnende (S. 49) Ära der „normes traductives“ (S. 45); wer bei ‚Norm‘ an die Regelpoetik des 17./18. Jhs denkt, mag die Terminologie verwirrend finden. Aus der historischen Übersicht (S. 46-50) geht hervor, daß ‚Norm‘ die Forderung nach möglichst getreuer Übersetzung bezeichnet, während ‚Konvention‘ sich auf mehr oder weniger freie Bearbeitungen von Libretti bezieht. – GÉRARD LOUBINOX (*Cadre métrique et/ou*

Rythme intérieur dans les problèmes de traduction, S. 55-64) unterscheidet (ausgehend vom opernästhetischen Diskurs des 18. Jhs) eine 'frz.' Ästhetik der Expressivität („L'accent, c'est l'inflexion“, S. 58), die den Übersetzer nötigt, möglichst „la pâte sonore de l'original“ nachzubilden (S. 59). Nach der (auch von Rousseau propagierten, vgl. S. 60f.) 'it.' Ästhetik ist das Metrum, die „pulsation isorythmique“ (S. 61) entscheidend; ein Übersetzer muß vor allem diese Basisstruktur bewahren und im übrigen auf Sangbarkeit achten (S. 62). – DANIEL G. GELDENHUYS, *Translation in Melodrama and the Meaning of Text* (S. 65-79), zum Melodrama bei Georg Benda, C.M. von Weber und Arnold Schönberg.

Unter der Rubrik **Systèmes poétiques opposés** werden it. Übersetzungen frz. Opern des 19. Jhs behandelt: HAROLD POWERS („... il vario metro dei versi francesi...“, S. 83-102) zeigt an F. Guidis Übersetzung (1842) von Saint-Georges Libretto zu Halévys *Reine de Chypre*, wie frz. Versformen (speziell der Achtsilber) im It. nachgebildet werden können; abschließend (S. 94-101) wird die gleichfalls von Guidi verfaßte Adaptation des frz. Librettos für Pacini (*La regina di Cipro*, 1846) einbezogen. – ANDREAS GIGER (*Translation of Librettos and Lyrical Perception in Verdi's Gerusalemme, Giovinna de Guzman, and Don Carlo*, S. 107-130) befaßt sich mit der Identifikation strophischer Formen in frz. Libretti (S. 108-111) und ihrer Wiedergabe in it. Übersetzungen. Tabellen (S. 121-130) zeigen, daß Verdi gelegentlich strophische Passagen als Rezitative oder nichtstrophische als Arioso behandelte; die Übersetzer folgen entweder der Textform oder der Musik (oder keinem von beiden). Ein Sonderfall ist der it. *Don Carlo*: Der Übers. A. de Lauzières „was either no longer willing or able to create an Italian Libretto in conformity with the genre's conventions“ (S. 118).

Chronologie et réception: DANIELE PISTONE, *La traduction des livrets d'opéra en France: les leçons du passé* (S. 133-142): Zusammenstellung der in Frankreich 1774-1971 aufgeführten Übers. en, mit grundsätzlichen Überlegungen. – HERBERT SCHNEIDER (*Die Übersetzungen von Grétry-Opern durch Johann Heinrich Faber für Marchands Churfürzliche teutsche Schaubühne* (S. 143-199) vergleicht im Anschluß an frühere Studien (vgl. zuletzt hier 9,22, ebenfalls zu Fabers Übers. en) den dt. Text einzelner Nummern aus *Lucile, Les deux avares* und *Zémire et Azor* mit dem Original (S. 147-164); trotz einzelner weniger gelungener Passagen ging Faber „sehr gewissenhaft“ vor, „änderte so wenig wie nur denkbar, hielt sich mit wenigen, gut zu rechtfertigenden Ausnahmen streng an die Partitur Grétrys (...) und hatte bei der Übersetzung gesungener Texte immer die Singbarkeit im Blickfeld“ (S. 165). – MANUEL COUVREUR, *Un théâtre français dans une ville flamande: enjeux politiques et culturels à Bruxelles au XVIII^e siècle* (S. 201-212): Um 1700 wurde in Brüssel auf frz. (Sprache der Oberschicht, speziell des Adels, vgl. S. 202), flämisch und it. Theater / Oper gespielt, später im 18. Jh. wurden it. Opern eher in frz. Übers. gegeben (S. 210).

Autour de Mozart: expériences, formules, préceptes: SYLVIE LE MOËL, *La traduction du livret d'Iphigénie en Tauride par Alxinger (1781): un échec programmé?* (S. 215-228): Die von Glück autorisierte, vom Vorbild des deutschen Sprechdramas beeinflusste (vgl. S. 215) Übers. Alxingers wurde bald durch Sanders eher der frz. Opernästhetik verpflichtete (S. 226) Version verdrängt. – LAURINE QUETIN, *De Tarare (Paris) à Axur Rè d'Ormus (Vienne) sous la plume de Da Ponte et Salieri: traduction, adaptation ou réécriture d'un livret français en italien en 1788?* (S. 229-242; vgl. auch hier 10,7): Da Pontes Text sei nicht eine Adaptation des *Tarare* von Beaumarchais, sondern „un nouvel opéra correspondant à l'esthétique des ouvrages lyriques en vogue dans les théâtres de [Vienne]“ (S. 240). – MARIANNE TRÄVEN, *The Importance of Musical Rhetoric when Translating the Libretto of Mozart's opera Don Giovanni* (S. 243-250), weist (im Anschluß an UNGER) auf die Bedeutung der musikalischen Rhetorik noch bei Mozart hin und betont, daß die Bindung rhetorischer Figuren an bestimmte Wörter des Textes auch in Übers. en gewahrt bleiben müsse, ohne Beispiele aus der Praxis der Übersetzer anzuführen. – GALLIANO CILIBERTI, *La prima traduzione italiana della Zaubrerflöte (Dresda, 1794)* (S. 253-267), sucht Caterino Mazzola als Übersetzer zu erweisen (S. 257). Die Entscheidung, die *Zaubrerflöte* auf it. aufzuführen, habe politische Gründe gehabt, da die it. Oper im Gegensatz zum Singspiel gleichsam staatstragenden Charakter hatte (vgl. S. 258).

Entre romantisme et Grand Opéra: MARK EVERIST, *Translating Weber's Euryanthe: German Romanticism at the Dawn of French Grand Opéra* (S. 269-293), vergleicht Castil-Blazes freie Bearbeitung (1831) mit W. von Chézys Originallibretto (vgl. die Übersichtstabelle, S. 272-275). – LECH KOLAGO, *Ein Problem der Behandlung von fremdsprachigen Operntexten, dargestellt am Beispiel der Aufführung der Märchenoper Hänsel und Gretel von Engelbert Humperdinck in Polen* (S. 295-302), zu Aufführungen der Oper in Polen seit 1897 (S. 296) und zur polnischen Übers., die hs. lich in den Klavierauszug der Sängerin Margot Kافتال (sie sang das Gretel u.a. in Warschau 1904) eingetragen ist (S. 299-301) [ob es sich wirklich um eine „Kinderoper“, so S. 295, handelt, sei dahingestellt]. – BIANCAMARIA BRUMANA, *La traduzione e la fortuna italiana de Le Roi de Lahore di*

Massenet (S. 303-324): Die 1877 uraufgeführte Oper wurde in Italien schnell populär, was vor allem ein Verdienst Giulio Ricordis war (S. 304). Zanardinis Übers. ist nicht allzu wörtlich; im übrigen nahm Massenet selbst für it. Aufführungen eine Reihe von Veränderungen vor. – GIUSEPPE MONTMAGNO, *A propos des traductions en langue italienne de La Fille du régiment de Gaetano Donizetti: un cas d'adaptation de genres* (S. 325-343) macht darauf aufmerksam, daß Donizetti bei der Vertonung des Librettos von Vernoy und Saint-Georges den Konventionen der Gattung *opéra-comique* Rechnung trug (S. 327), aber von Anfang an auch an eine italienische Adaptation dachte (S. 337); für eine erste Aufführung in Mailand (1840, Übers. von Bassi) nahm er selbst bedeutsame Änderungen vor (S. 330); die im folgenden Jahr in Neapel gegebene Fassung bleibt enger am frz. Original (S. 331; Übers. von A. Passaro, der Bassi Version benutzte). Die Diagramme zu Textproduktions- und -rezeptionsprozessen (S. 338-340) bieten nichts, was sich nicht verständlicher in natürlicher Sprache ausdrücken ließe.

Accents de l'humour et de la satire: ALBERT GIER, *Traduire l'opéra-bouffe: l'exemple de Jacques Offenbach (deux traductions allemandes d'Orphée aux enfers)* (S. 347-357), zu den Übersetzungen von Ludwig Kalisch (1858; veröffentlicht in Reclams Universal-Bibliothek, Nachdrucke bis 1994, mit Ergänzungen und Aktualisierungen in den Dialogen) und Walter Felsenstein (ungedruckt, Erstaufführung Komische Oper, Berlin 1947), der z.B. den sprichwörtlich gewordenen Anfangsvers der Couplets von Jean Styx aus Kalichs Version übernimmt. – JEAN-CLAUDE YON, *Whittington d'Offenbach: féerie anglaise ou française?* (S. 359-367): Im Zuge seiner Offenbach-Studien hat YON das verschollene (englische) *Whittington*-Libretto wiederentdeckt. Offenbach vertonte den von Nutter und Tréfeu auf der Grundlage eines Szenars von Henri Brougham Farnie verfaßten französischen Text, der für die Uraufführung in London (1874) von Farnie ziemlich frei (S. 365) ins Englische übersetzt wurde; für die Aufführung in Paris 1893 verfaßten die Librettisten einen neuen Text (*Le Chat du diable*), der in mancher Hinsicht von der ersten Fassung abweicht (vgl. S. 363f.). Auf YONs Ausgabe des Originals (vgl. S. 359) darf man gespannt sein. – MARCO SONZOONI, *Esempi di „metatraduzioni“ operistiche dal Mikado di Gilbert e Sullivan* (S. 369-396) befaßt sich (u.a.) mit der it. Übers. des *Mikado* von Gustavo Macchi (1898; zu Macchi vgl. S. 383). Als ‚Metaübersetzung‘ bezeichnet er das Phänomen, daß Gilbert seiner Ansicht nach z.B. in Nanki-Poos Auftrittslied „A wandering minstrel I“ (S. 385f.) und in Ko-Kos *patter song* „As some day it may happen that a victim must be found“ (S. 388-390) jeweils auf Leporellos Registerarie Bezug nehme; der Übersetzer sei diesem intertextuellen Bezug auf glückliche Art gerecht geworden. Nun ist die Katalogarie ein Topos der it. Oper des 18. Jhs, dessen Erfolgsgeschichte sich im 19. Jh. fortsetzt (vgl. van Betts Auftritt in *Zar und Zimmermann*), der Bezug auf *Don Giovanni* scheint insofern eher abwegig [*Les Cloches de Corneville* ist nicht von Offenbach, wie S. 374 behauptet wird].

Verdi: les paroles de la souffrance: FEDERICA RUSCONI, *La traduction française de Rigoletto de Verdi par Edouard Duprez* (S.399-413): Der Bruder des Tenors Gilbert-Louis Duprez (S. 399) habe eine rein ‚literarische‘ Übers. angefertigt (S. 411), deren Anpassung an die Musik zu bedenkl. Eingriffen in den Notentext (vgl. S. 404f.) nötigte. – PIERRE DEGOTT, *Fidélité et/ou trahison: les traductions anglaises de La Traviata* (S. 415-433), vergleicht neun zwischen 1858 und 1973 veröffentlichte (singbare) Übers.en; fünf (von 1858, 1871, 1874, 1943 und 1973) werden eingehender besprochen (S. 421-426), ein Anhang (S. 428-433) bietet Textauszüge (jeweils Violettas erste Arie). – PHILIPPE REYNAL, Don Carlos: *de Schiller à Verdi – ou du théâtre au livret d'opéra, par l'allemand, le français et l'italien* (S. 435-452), rekapituliert die (bekannte) Entstehungsgeschichte der Oper (S. 435-438) und zeigt an Beispielen (S. 439-442), daß die Unterlegung des it. Textes zu gelegentlich unbefriedigenden Ergebnissen führt.

Le défi Wagner et la France: ANNE-MARIE GOUFFES, *La réception des livrets français de Lohengrin (1891) et d'Otello (1894) lors de leur création à l'Opéra de Paris. Enjeux politiques et esthétiques* (S. 455-465), zur Entstehungsgeschichte der Übers.en von Nutter bzw. Boito / du Locle. – CHRISTIAN MERLIN, *Avatars du Ring de Wagner: l'histoire de ses traductions françaises* (S. 467-478), stellt die Ring-Versionen der Antipoden V. Wilder (in gereimten Versen) und A. Ernst (in rhythmisierter Prosa) vor. – PETER JOST, *Richard Wagner et la traduction de Tannhäuser pour les représentations en 1861 à Paris* (S. 479-492): Fünf Übersetzer (darunter Nutter) waren beteiligt (S. 482-484); Wagner selbst unterlegte den Noten den frz. Text (S. 484).

La Russie: difficile percée du verbe: WALTER ZIDARIC, *Traduction/adaptation des livrets d'opéras: le rôle de la censure en Russie aux XIX^e et XX^e siècles* (S. 495-504), bespricht Beispiele aus der Zeit Zar Nikolaus I. (1825-1855; Änderungen der Übersetzer am Text frz. Opern, z.B. *La Muette de Portici*, S. 496f.) und aus der Sowjetunion (Neutextierung von Glinkas *Leben für den Zaren*, S. 500f.; Kritik an der unverhüllten Darstellung des Sexuellen in Schostakowitschs *Lady Macbeth von*

Mensk, S. 501-503). – JEAN-MARIE JACONO, *L'organisation et l'utilisation du récitatif mélodique de Boris Godounov dans sa traduction en français* (S. 505-515): Der erste Klavierauszug des *Boris Godounov* (1874) enthält eine frz. Übers., die als Verständnishilfe gedacht war (S. 512), aber seit 1922 auch bei frz.sprachigen Aufführungen Verwendung fand (S. 513). Zu den besonderen Schwierigkeiten bei der Übers. russischer Libretti ins Frz., dessen Akzentsystem sich grundlegend von russischen unterscheidet (S. 508f.), zählt das melodische Rezitativ, „déclamation lyrique proche de la langue parlée“ (S. 505). Beispiele (S. 504-511) zeigen, daß der Übersetzer diese Schwierigkeit nicht immer bewältigt hat. – MARIE-CÉCILE BARRAS, *Ramuz – Stravinsky: de la traduction à la re-création. La „mise en français“ de l'œuvre russe, d'après les manuscrits inédits de Ramuz* (S. 517-528), analysiert aufgrund von Hss. und Zeugnissen den Entstehungsprozeß der frz. Versionen von *Renard* und *Les Noces*, die Ramuz in enger Zusammenarbeit mit dem Komponisten schuf.

Universalité – authenticité: HUGH MACDONALD, *Pelléas et Mélisande in English: how French is it?* (S.531-538), vertritt (aufgrund praktischer Erfahrung) die These, *Pelléas et Mélisande* sei leicht zu übersetzen, u.a. weil es sich um einen Prosa-Text handelt (S. 532; BANOUN – s.u. –, S. 543 äußert sich hier differenzierter). Wenn man allerdings sieht, daß *Mélisandes* „Ne me touchez pas!“ bei ihm zu „Don't touch me“ wird (S. 534), kann man sich fragen, ob ihre Warnung an Golaud oder nicht eher an prospektive Libretto-Übersetzer gerichtet ist. – BERNARD BANOUN, *Princesse de Babel. Les adaptations françaises, anglaises et italienne du livret allemand de Salomé de Richard Strauss* (S. 539-558; vgl. auch hier 9,37f.), konfrontiert Oscar Wildes frz. Originaltext (den Strauss seiner Musik unterlegte; vgl. seine Korrespondenz mit Romain Rolland, dazu S. 545-547), die von Strauss vertonte dt. Übers. von Hedwig Lachmann, Jean de Marjaves Rückübers. des dt. Texts ins Frz. (EA 1910), die engl. Fassung des Schauspiels von Lord Douglas, deren Librettobearbeitung von Alfred Kalisch und die it. Übers. von Alexandre Leawington (Vergleich von Einzelstellen, S. 547-556). – JAN HERMAN – STEFANIA MARZO – LIEVEN TACK – STEPHAN WEYTJENS, *Interférences musico-textuelles dans la détraduction de Pierrot Lunaire d'Arnold Schoenberg* (S. 559-580; vgl. hier 9,38f.): Für die Aufführung des *Pierrot Lunaire* in Paris (16. Jan. 1922) wurde der von O.E. Hartleben übersetzte Gedichtzyklus A. Girauds von der Sängerin Marya Freund ins Frz. rückübersetzt; im gleichen Jahr wurden in Alma Mahlers Wiener Salon die dt. und die frz. Version nacheinander aufgeführt (S. 568). Marya Friends Fassung wird hier erstmals analysiert.

Le langage au premier et au deuxième degré: ZOFIA HELMAN, *La traduction du livret La mort de Don Juan de Roman Palester* (S. 583-593): Das Libretto von Palesters „Action en musique“ (1959-1961) basiert auf Oscar Miloszs Drama *Miguel Mañara*; verglichen werden die dt. Übers. von A. Gronen Kubitzki (1965) und die polnische Übers. vom Komponisten. – JEAN-JACQUES VELLY, *Le paradoxe d'Édipe Rex: traduire pour obscurcir, ou comment un texte asémantique peut être porteur de sens* (S. 595-603): Das archaische (S. 601) Latein des Textes ermögliche dem Komponisten „d'atteindre une exceptionnelle grandeur hiératique et de faire ressortir les éléments dramatiques de l'intrigue par le seul biais de la musique“ (S. 602). – DANIELLE COHEN-LEVINAS, *Décomposer le texte ou comment libérer la langue au XX^e siècle* (S. 605-612), zur Sprachkomposition („déstructuration de la langue au profit d'une infra vocalité“, S. 607) bei Ligeti und L. Berio (*Un Re in ascolto*).

Am Ende des gehaltvollen Bandes stehen drei **Témoignages** aus der Praxis: JOSEF HEINZELMANN, *L'avis du praticien de la traduction de livrets: étude critique du travail de traducteur* (S. 615-622, dt. Text); SYLVIE DURASTANTI, *Surtitrer: enjeux, licences et contraintes* (S. 623-627, Plaidoyer für die Übertitelung); ANNE-MARIE SOULIER, *Des gueux et des couleurs: Traduction et mise en œuvre de quelques airs du Beggar's Opera de Benjamin Britten* (S. 629-642).

FRANK GÖBLER (Hrsg.), *Don Juan – Don Giovanni – Don Juan. Europäische Deutungen einer theatralen Figur* (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, 30), Tübingen – Basel: Francke 2004, 270 S.

Don Juan und kein Ende... Der neueste Sammelband zum Thema (er basiert auf einer Ringvorlesung an der Universität Mainz 2001/02, vgl. S. 8) bietet zwölf Beiträge, die sich u.a. mit Don Juan als Dandy (HILTRUD GNÜG, S. 11-28; Musset, Barbey d'Aureville, Baudelaire), „Don Juan im

deutschen Sprachraum vom 17. Jh. bis zur Gegenwart“ (BEATRIX MÜLLER-KAMPEL, S. 29-53), „Don Juan als philosophische[m] Paradigma“ (JÖRG ZIMMERMANN, S. 55-80: Kierkegaard, Nietzsche, Camus), Goldonis Komödie (1736) *Don Giovanni Tenorio o sia Il Dissoluto* (KLAUS LEY, S. 81-107), „Don Juan im Fragment“ (CHRISTINE MUNDT-ESPIN, S. 109-133: Musset, Baudelaire, Flaubert, Büttner), spanischen Don Juan-Romanen und -Dramen des 20. Jhs (EBERHARD GEISLER, S. 135-156), Puschkin (HORST-JÜRGEN GERIGK, S. 157-171), der russischen Moderne (FRANK GÖBLER, S. 173-191), „Britische[n] Bearbeitungen des Don-Juan-Stoffes von Thomas Shadwell [1675] bis George Bernard Shaw“ (BERNHARD REITZ, S. 193-217) und Jeremy Levens Film *Don Juan DeMarco* (SABINE GOTTGRETU, S. 249-262) befassen.

Zwei Beiträge sind dem Musiktheater gewidmet: SABINE HENZE-DÖHRING, „*Viva la libertà*“: Zur Bedeutung der Festszene in Mozarts *Don Giovanni* (S. 219-238), deutet (ausgehend von einem Vergleich des Librettos mit seiner Vorlage, der *Farsa Bertatis*, S. 222-225) das „*Viva la libertà*“ als „emphatische Vergegenwärtigung Don Giovanni als Libertin“ (S. 227). In der Tanzszene verknüpfe Mozart „den endgültigen Zerfall der metrischen Ordnung (...) mit dem alles entscheidenden Bühnenergebnis (...) [der] Entführung und Verführung eines Bauernmädchens“. – GEORGES DELNOC, *Ein anderer Don Giovanni: Vincenzo Righinis* *Dramma tragicomico Il Convitato di Pietra o sia il Dissoluto* (S. 239-248), Interview mit dem Intendanten des Staatstheaters Mainz, wo Righinis Oper (Prag 1777; Text von Nunziato Porta) in der Spielzeit 2001/02 aufgeführt wurde.

**Suoni di scena da Shakespeare a D'Annunzio*. Quaderno delle Notti Malatestiane 2003, a cura di EMILIO SALA, Rimini: Raffaelli ed. 2003, 170 S.

EMILIO SALA hat für das vierte Sommerfestival in Rimini (Juli–August 2003) ein gehaltvolles Programmbuch zusammengestellt. – GERARDO GUCCINI (*Le realtà intorno al Sogno di una notte di mezza estate di Felix Mendelssohn Bartholdy*, S. 9-28) geht aus von Liszts Artikel über die Musik zum *Sommernachtstraum* (1854), den er als implizite Verteidigung des Komponisten gegen die gehässige Kritik Wagners in *Oper und Drama* auffaßt (S. 17-20). Es folgen Abschnitte zur Bedeutung der (in modernen Aufnahmen meist gestrichenen) Melodramen (S. 21-24) und zur musikalischen Dramaturgie (Gegenstand der Ouvertüre sei die Atmosphäre der Komödie, nicht Figuren oder Plot, S. 25) sowie GUCCINI'S it. Textfassung (S. 29-47).

EMILIO SALA (*Alla ricerca di un nuovo mélodrame: intorno alla Pisanella di Gabriele d'Annunzio, Ida Rubinstein e Ildebrando Pizzetti*, S. 54-62) situiert Pizzetti's (erstmalig seit der UA 1913 wieder aufgeführte, vgl. S. 64) Musik zu *La Pisanella* im Kontext des neuen, 'anti-opernhaften' (vgl. S. 54) musikalischen Theaters der Jahrhundertwende, eines „teatro ideale“ in cui la musica deve aiutare il pubblico ad intuire il 'dramma latente'“ (S. 59), ohne ihre Autonomie aufzugeben („logica di non-fusione“, S. 57). – NICOLA CATTÒ („*Quel prima e quel dopo delle parole*“: *le musiche di scena per La Pisanella*, S. 63-81) verweist auf die Umstände der UA 1913 (zum Anteil Ida Rubinsteins vgl. S. 67), auf d'Annunzio's Konzept eines 'lateinischen' Gesamtkunstwerks (S. 64), und bietet eine eingehende Analyse der Partitur (Leitmotive, S. 72-74; Archaismen, S. 76-79).

LORENZO MATTEI („*Voyeurismo devozionale*“: *La Susanna di Alessandro Stradella*, S. 101-124), zu Text (Kontraststruktur, S. 106f.; Polymetrie, S. 108-110) und Musik (S. 110-120) des wohl 1681 entstandenen (vgl. S. 104f.) „oratorio erotico“ (S. 101), das die Schönheit des Frauenkörpers mit musikalischen Mitteln schildert (S. 120). – CESARE FERTONANI („*Sancte Tassarini, ora pro nobis!*“: *un musicista da Rimini all'Europa*, S. 131-140), zu Biographie und musikalischem Stil des in Rimini geborenen Violinvirtuosen (1690-1766).

RAFFAELE MELLACE („*poudre d'Ophélie! Azio Corghi e il dissolversi convulso di un personaggio leggendario*, S. 149-154) gibt eine Einführung zur (im Rahmen des Festivals uraufgeführten) „dramaturgia poetica“ (Text von Quirino Principe, S. 155-159) „per voce recitante-cantante e orchestra d'archi“, die Ophelias Wahnsinnsmonolog vor der Folie der Rezeption des Fin de siècle deutet (*Poudre Ophélie* war der Name eines kosmetischen Produkts, das 1890 auf den Markt kam, vgl. S. 152).

Politische Mythen und nationale Identitäten im (Musik-)Theater. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2001, hg. von PETER CSÓBADI, GERNOT GRUBER, JÜRGEN KÜHNEL, ULRICH MÜLLER, OSWALD PANAGL und FRANZ VIKTOR SPRECHTLER, 2 Bde (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge, 54), Anif/Salzburg: Mueller-Speiser 2003, 905 S.

Die beiden stattlichen Bände bieten rund 60 Beiträge zu (fast) allen Aspekten des vielschichtigen Themas. Der erste ist dem Sprech- und Musiktheater bis zum 17. Jh. (10 Beiträge) und dem Schauspiel vom 18. Jh. bis zur Gegenwart (18 Beiträge) gewidmet, der zweite ganz dem neueren Musiktheater. Im folgenden werden nur die Studien zu musikdramatischen Werken verzeichnet.

Auf ein Gespräch mit GERARD MORTIER über das Festspielprogramm und den klassischen Kanon (S. 15-28; manche Irrtümer sind offenbar nicht ausrottbar, vgl. S. 23: „Die Opera seria mit ihren großen Arien war etwas für den Adel, während sich das Volk die Opera buffa angeschaut hat“ – aua!) folgen zwei einführende Vorträge. ULRICH MÜLLER (*'National-Oper': Zur nationalen Funktion von Musiktheater. Mit einem Ausblick auf das Beispiel Oper: Pallaschwili: Abesalom ad Eteri (1919), S. 44-62*) stellt (S. 48-50) 'Nationalopern' europäischer Länder und Völker zusammen. Vielleicht sollte man zwischen Nationalopern im engeren Sinn, die zur nationalen Identitätsbildung beitragen, und Lieblingsopern einer Nation (wie *Carmen*) unterscheiden [für Schweden wäre neben Naumanns *Gustav Wasa*, S. 50, wohl auch Peterson-Bergers *Arnjot* zu nennen, vgl. hier 10,9]. Anschließend (S. 51-56) wird eine „im Westen (...) so gut wie unbekannt“ (S. 55) georgische Oper vorgestellt.

HERMANN JUNG (*Ein Italiener in Paris. Luigi Rossis Orfeo (1647) und die Opernstudien Romain Rollands*, S. 173-184) erinnert an die ältesten it. Orpheus-Opern (S. 176-178) und stellt Rossis *Orfeo* im Anschluß an R. Rolland vor, dessen ästhetische Urteile (S. 183) freilich nicht dem aktuellen Stand der Barockforschung entsprechen. – KII-MING LO (*China-Mythen im italienischen Opernlibretto des Settecento*, S. 185-202) vergleicht fünf Libretti von Metastasio (*Le cinesi, L'eroe cinese*), Goldoni (*L'isola disabitata*), Bertati (*L'inimico delle donne*) und Mazzola (*Il mostro ossia da gratitudine amore*): In der *Seria* war „China auf die Rolle eines fiktiven Schauplatzes für eine Handlung [beschränkt], die die Ideen der Aufklärung als universale Weltanschauung auf die Bühne zu bringen hatte. Dagegen gab die Opera buffa aufgrund ihrer hierarchischen Ausdifferenzierung der Rollencharaktere und ihrer Unabhängigkeit von der Norm antiker Stoffe die Möglichkeiten, verschiedene Kulturen auf die Bühne zu stellen und deren Beziehungen und Konflikte theatralisch zu vergegenwärtigen“ (S. 202).

CARLOS MARIA SOLARE („*porque otras naciones vean compeitados sus primoros*“). *Das spanische Musiktheater des Barock als Spiegel politischer Aktualität*, S. 203-219) erklärt die Entstehung von Calderóns mythologischen Opern *La púrpura de la rosa* und *Celos, aun del aire matan* (beide 1660) „aus Konkurrenzdrang“ gegenüber Frankreich (im Kontext des Pyrenäenfriedens 1659 und der Hochzeit Ludwigs XIV. mit der Infantin Maria Teresa, S. 210f.) und weist auf die Bedeutung zweier Gemälde Paolo Veroneses für die Stoffwahl hin (S. 214f.). – FERENC BONIS (*Eine Hunyadi-Oper aus Salzburg, 1688 von Heinrich Ignaz Franz Biber*, S. 220-237) stellt das gedruckte Programm von Biberers Oper (oder Schuldrama?, vgl. S. 220), mit Zitaten und Facsimilia vor. Quelle waren A. Bonfinis *Rerum ungaricarum decades* (1489-1497). Die Musik ist nicht überliefert.

BRIGITTE PICHON (*Vom Mythos der Unschuld: Der Traum vom Paradies und die amerikanische Identität. Hermann Melvilles Billy Budd, Foretopman in Roman, Drama, Oper und Film*, S. 404-420; der Gebrauch einfacher und doppelter Anführungszeichen in diesem Beitrag ist nicht nachvollziehbar) verweist auf den Widerspruch zwischen Melvilles ambivalentem Text und der durch die frühen Ausgaben nahegelegten allegorisierenden vereindeutigenden Lesart (S. 406). Im Gegensatz zu Drama und Film wird Brittens Oper der Vorlage gerecht: „Es werden musikalische Analogien zwischen den Figuren und Ereignissen hergestellt, die jede einsinnige Auslegung von gut und böse, Schuld und Unschuld problematisch machen“ (S. 418).

FRANK PIONTEK (*Vom Eros der Politik. Mozarts Ascanio in Alba*, S. 444-460) setzt Parinis Libretto in Beziehung zum Anlaß der Entstehung (der Heirat Erzherzog Ferdinands mit Maria Beatrice von Modena) und interpretiert es als „theatralischen Fürstenspiegel“ (S. 450). – MICHAEL WITTMANN (*Liberalismus im antiken Gewande. Mercadantes Metastasio-Vertonungen für Lissabon (1828) im politischen Kontext ihrer Zeit*, S. 461-470) deutet *Adriano in Siria* und die beiden anderen Opern, die Mercadante in Lissabon komponierte (*Gabriella da Vergy; Ipermestra* nach Metastasio) überzeugend als Stellungnahmen zur aktuellen politischen Situation in Portugal. – ARNOLD

JACOB SHAGEN (*Die unmögliche Nationaloper. Alessandro Manzoni's I promessi sposi auf der Opernbühne*, S. 471-483) charakterisiert neun Opernbearbeitungen (1830-1872) von Manzoni's Roman: Während die frühen Libretti nur die ersten acht (von 38) Romankapiteln adaptieren und die komischen Elemente betonen (S. 473), suchen Petrella (Text von Ghislanzoni) und vor allem Ponchielli (Text der zweiten Fassung bearb. von E. Praga, S. 481) „die gesamte Spannweite des Romans dramatisch zu gestalten“ (S. 478).

In den sprunghaften Ausführungen von HARALD GOERTZ (*Nationale (und rassische!) Identitäten im (Musik-)Theater. Ein Blick auf Verdi*, S. 484-489) ist weder von nationalen noch von rassischen Identitäten die Rede. – GIUSEPPE MARIA IACOVELLI (*Risorgimento in der italienischen Librettistik? Aspekte von Salvatore Cammarano's Libretto zu Giuseppe Verdis Battaglia di Legnano*, S. 490-510) befaßt sich mit der 'literarischen' (d.h. stilistischen) Dimension des Librettos (S. 490). Die Feststellung, die Librettistik entnehme „die verschiedensten Elemente (...) aus dem Reservoir der dramatischen Dichtung, ohne aber die kodifizierten Regeln des literarischen Kanons zu respektieren“ (S. 493), trifft für die romantische Epoche zu (und mag einer der Gründe dafür sein, daß das Prestige der Librettisten von Metastasio zu Felice Romani eklatant schwindet); die Operndichter des 17. und 18. Jhs trennen dagegen sehr genau zwischen den Gattungen (und den ihnen entsprechenden Stilhöhen). Anschließend wird an drei Beispielen gezeigt (S. 494-508), wie Cammarano „die aus der 'tragedia' bekannte Kontrast-Struktur durch Elemente aus der patriotischen Dichtung 'aufgefüllt'“ hat (S. 508). – RAINER SCHÖNHAAR (*Universalgedanke und nationale Identitäten. Zwei Stadien politischer Romantik auf der (Musik-)Bühne am Beispiel Attila von Zacharias Werners Drama bis zu Verdis Oper*, S. 511-544) zeigt, daß Werner „am Postulat und Ideal eines geläuterten Universalreichs fest[hält]“, seinen Attila angesichts dieser Forderung aber an heidnischer Hybris scheitern [läßt] (...) Bei Verdi besteht diese Hybris schon im Anspruch auf solche Universalherrschaft, der am neuen und höchst dynamischen Anrecht auf nationale [d.h. italienische] Identität zuschanden wird“ (S. 543) [vgl. jetzt auch RITA UNFER LUKOSCHIK, L'Attila di Zacharias Werner ed il libretto per Verdi, in: Verdi und die deutsche Literatur – Verdi e la letteratura tedesca. Tagung (...), hg. von DANIELA GOLDIN FOLENA und WOLFGANG OSTHOFF, Laaber 2002, S. 71-89]. – HELEN M. GREENWALD (*Comic Opera and National Identity in the Late Nineteenth Century: Verdi, Wagner, and the „Restoration of a Proper Society“*, S. 545-555) konstatiert eine Affinität zwischen komödientypischem lieto fine und geschlossener musikalischer Form (S. 545) und zeigt an Verdis *Falstaff* (speziell an der Schlußfuge) im Vergleich mit den *Meistersingern*, daß die Musiksprache des späten 19. Jhs mit der traditionellen Buffa-Dramaturgie unvereinbar ist.

Der etwas überfrachtete Beitrag von WOLFGANG PROB (*Rousseau und die Aufwertung des Chores in der Oper des frühen 19. Jhs*, S. 556-581) illustriert seine These, „dass der Aufstieg des Chores zur tragenden Rolle in der Oper des frühen 19. Jhs Resultat einer neuen Konzeption der kulturell-politischen Funktion des Theaters ist, wie sie namentlich Rousseau in seiner *Lettre à d'Alembert* von 1758 entwickelt hat“, wobei es vor allem um die „Verwandlung des Theaters vom realen Ort eines ästhetischen Erlebnisses in einen Raum der Bestätigung einer ästhetisch-ethischen Gemeinschaft“ gehe (S. 557), an Bellinis *Sonnambula* (S. 565-567) [Vorbilder für die Darstellung einer von „égalité“ geprägten Dorfgemeinschaft wären schon im opéra-comique des Ancien Régime zu finden] und Beethovens *Chorphantasie* op. 80 (S. 573-577), mit einem Seitenblick auf *Fidelio* (S. 577f.).

HERMANN HOFER (*Fausts Adieu an Volk, Freiheit, Politik und Revolution in La Damnation de Faust von Hector Berlioz (1846) oder: So muss es kommen, wenn Faust Opium und den Zug nimmt*, S. 582-589) verweist ein passant darauf, daß die z.T. in Zügen und Kutschen komponierte *Damnatio* „u.a. auch eine Reiscoper“ sei (S. 584), und insistiert auf Fausts „Verweigerung des politischen Engagements“ (S. 587). – THEO HIRSBRUNNER („*Frankreich braucht Kelten*“, *Die französische Oper 'nach Wagner'*, S. 590-597) würdigt vor dem Hintergrund des frz. *wagnérisme* (S. 590-594) d'Indys *Fervaal* (S. 595f.; vgl. auch MANUELA SCHWARZ, *Wagner-Rezeption und frz. Oper des Fin de siècle. Untersuchungen zu Vincent d'Indys Fervaal*, Sinzig 1999) und Chaussons *Le Roi Arthur* (S. 596f.; zu beiden Werken vgl. FLORENCE LE DOUSSAL, dazu hier 10,31) als Versuche, in produktiver Auseinandersetzung mit Wagners Erbe eine genuin französische Oper zu schaffen. [Catalle Mendès' Empfehlungen an die jungen Komponisten, die S. 594f. zitiert werden, klingen, so scheint es, in Chabriers Briefen zu seinem *Briséis*-Projekt (auf einen Text von C. Mendès) nach, vgl. A. GIER, *Musicorum* 1 (2002), S. 129.] – SYLVIA TSCHÖRNER (*Politische Mythen und nationale Identitäten. Jeanne D'Arc in modernen französischen (Musik-)Dramen*, S. 598-612) behandelt nach allgemeinem Hinweis zu den Jeanne d'Arc-Dramen der 30er und 40er Jahre (S. 601) Claudels und Honeggers *Jeanne d'Arc au bûcher* (S. 602-606) und Anouilh's *Alouette*; Claudels „Mysterienspiel“ (S. 604) er-

scheint als „Parabel (...) die seine religiösen und seine politischen Vorstellungen so verquickt und überhöht, dass das nationalistische Gedankengut verschleiert und nicht mehr bewusst wird“ (S. 606).

ECKHARD WEBER (*Kolumbus – Wiedergänger des Herkules. Die griechische Mythologie als Rechtfertigung für imperiale Hegemonieansprüche Spaniens in Manuel de Fallas Atlántida*, S. 613-628) zeigt, daß das (auf J. Verdaguers katalanischem Versepso basierende, vgl. S. 614) Libretto Kolumbus und Herkules als „Protagonisten eines göttlichen Heilsplans, der von der Antike bis in die Neuzeit reicht“ (S. 618) parallel setzt. Der Vereinnahmung durch die Franquisten hat sich der „erkonservative Katholik“ Falla (S. 623) soweit als möglich entzogen (S. 623-626; vgl. auch seine hier 8,34 angezeigte Falla-Monographie).

WOLFGANG KARRER (*Der Politische Mythos der Revolution im Opernlibretto Troubled Island (1949) von Langston Hughes*, S. 629-641) stellt die „erste afroamerikanische Oper“ vor, „die in den USA in einem größeren Theater [in New York] aufgeführt wurde“ (S. 629), mit Musik von William Grant Still (zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 633f.). Das Libretto über den Sklavenaufstand (1791) und die Staatsgründung in Haiti „entwirft einen politischen Mythos der Revolution, nicht der heroischen Nationsgründung“ (S. 639).

JULIA LIEBSCHER (*Wagners Festspielkonzept als nationale Idee*, S. 642-649) vermag „anhand von ausgewählten theoretischen Schriften Wagners den nationalen Gedanken als einen der Beweggründe für die Errichtung der Bayreuther Festspiele herauszuarbeiten“ (S. 643). – STEFAN BODO WÜRFEL (*Reichsgründungsmusik. Aspekte der Wirkungsgeschichte Richard Wagners im Wilhelmismus und der Weimarer Republik*, S. 650-665) rekonstruiert den „zeigenössischen Erwartungshorizont“ der frühen Wagner-Verächter und -Bewunderer (S. 651): Der noch zur Zeit der ersten Bayreuther Festspiele bespöttelte (S. 652-656) Komponist hat sich „zu Anfang der neunziger Jahre (...) durchgesetzt“ (S. 657), weil sein Werk sich im Sinne des herrschenden „politischen Germanismus“ (S. 659) funktionalisieren ließ; zur Zeit der Weimarer Republik steht das antirepublikanisch-reaktionäre Wagner-Bild, das u.a. die Ästhetik der Bayreuther Festspiele prägte, im Kontrast zur produktiven Rezeption der musikalischen Avantgarde (S. 662f.).

JÜRGEN MAEHDER (*Ernst Kreneks Oper Karl V. und seine Interpretation der Habsburgermonarchie als „christkatholische Weltherrschaft“*, S. 666-693) erläutert die Hintergründe von Kreneks „Wende zu ‚Österreich als geistiger Lebensform‘“, „Wende zu einer nicht-linearen Erzählstruktur unter dem Einfluß von Walter Benjamins Trauerspielbuch“ und „Wende zur dodekaphonen Kompositionstechnik“ (S. 666); im Anhang (S. 682-693) werden die Briefe des Deutschen Theaters Prag an Krenek anlässlich der Uraufführung von *Karl V.* 1938 mitgeteilt. – ANDREAS ANGLÉT (*Burg und Stadt, Beichte und Tribunal. Politische Analyse, mythische Modelle und ästhetische Traditionen in Kreneks Opern der Zwischenkriegszeit und in den Brecht-Opern Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny und Die Verurteilung des Lukullus*, S. 694-706): „Während Brechts didaktisches Theater (...) eine – mythisch eingekleidete – Distanz mit einem analytischen Blick auf die Geschichte konstruiert, der die Probleme des konkreten politischen Handelns auszublenden oder auf das Erklärungsmodell der Kritik der politischen Ökonomie zu reduzieren neigt, zeigen Kreneks diskutierte Entwürfe [*Zwingburg, Karl V.*] die Bereitschaft, sich auf die komplexen Bedingungen von politischen Entscheidungssituationen einzulassen. Allerdings bleibt der politische Mensch hier ein Berufener, in dem sich politischer Mythos und nationale Identität kreuzen. Sein Scheitern ist Bestandteil einer dem menschlichen Zugriff entzogenen historischen Tragik (...)“ (S. 706).

SUSANNE KOGLER (*„Something is rotten in this age of hope“*. Die Hamletmaschine von Heiner Müller/Wolfgang Rihm oder Identität und Politik im zeitenössischen (Musik-)Theater, S. 707-721) analysiert zunächst Heiner Müllers Text (S. 709-714): Sein Hamlet gehöre „als Typus des dramatischen Helden der Vergangenheit“ an und stehe so für „die postmoderne Verfassung der Welt schlechthin“ (S. 710). Unter dem Einfluß von Nietzsche und Artaud (S. 715f.) weite Rihm „den Text zu einem multiperspektivischen Klanggeschehen“ aus (S. 718): „Musiktheater ist hier nicht mehr Ort der Mythenbildung, sondern Ort, wo deren endgültige Dekonstruktion produktiv erfahrbar wird“ (S. 721).

CLEMENS RISI (*Das ‚Anheimelnde‘ und das ‚beginnende Grauen‘. Zur performativen Konstruktion nationaler Identität in Christof Nels Berliner Freischütz-Inszenierung* [Komische Oper, Oktober 2000], S. 722-729) zeigt an Beispielen, „daß sich die Tendenzen zu Ausgrenzung und Gewaltbereitschaft“ bei Nels Figuren „beziehen lassen auf eine Befindlichkeit, die man als deutsche Mentalität bezeichnen könnte“ (S. 726).

PETER DUSEK (*Politische Mythen und nationale Identitäten am Beispiel von Smetanas Dalibor*, S. 730-738) bietet eine mit ausführlichen Zitaten garnierte Inhaltsangabe. – JIRÍ VYŠLOUŽIL (*Smetanas musikalisches Festspiel Libuše. Geschichte und Kunst, Mythos und Politik*, S. 739-749)

würdigt die Oper als „ein tschechisches Musikdrama auf der Grundlage der Wagner-Reform“ (S. 741, Zitat Smetana), geht auf die Leitmotive (S. 741f.) und Probleme der Deklamation des Tschechischen ein (S. 742-744) und verweist auf die Funktion des Werkes „als politisches Symbol nationaler Identität“ (S. 748). – VERA VYSLOUŽILOVÁ (*Antonín Dvořáks Oper Vanda als Manifest der slowach nationalen Identität*, S. 750-765) erklärt die Stoffwahl von Dvořáks Librettisten (V. Beneš-Šumavský und Fr. Zákrejs, vgl. S. 756) aus panslawistischen Bestrebungen (S. 750-754), geht auf die Quellen (S. 757) und Abweichungen von der mythischen Tradition ein, die als „verpuppeter Ausdruck des radikalen, antideutsch gerichteten tschechischen Patriotismus“ erscheinen (S. 761); nach der erfolgreichen Uraufführung 1876 verschwand Dvořáks Oper schnell von den Spielplänen (S. 763f.).

VLADIMÍR ZVARA (*Realismus und nationale Mythen. Eugen Suchons Oper Krútnava im Wandel des nationalen Selbstverständnisses der Slowaken*, S. 766-780) charakterisiert Suchon (1908-1993) als Vertreter einer „gemäßigten, nationalen Variante der Moderne“ (S. 768) und zeigt, wie die 1940 konzipierte (S. 769) Oper *Krútnava*, die „die kulturpolitischen Tendenzen im klerikal-faschistischen slowakischen Kriegsstaat“ spiegelt (S. 773), schon vor der Uraufführung 1949 nach den Prinzipien des sozialistischen Realismus umgestaltet wurde (S. 774f.).

ANDREAS WEHRMEYER (*Das Problem der nationalen Kulturen in der 'sowjetischen' Oper der 1930er Jahre*, S. 781-790) stellt (am Beispiel der mittelasiatischen Unionsrepubliken, speziell Usbekistans) den von Moskau Vdovráks Oper schnell von den Spielplänen (S. 763f.).

ANDREAS WEHRMEYER (*Das Problem der nationalen Kulturen in der 'sowjetischen' Oper der 1930er Jahre*, S. 781-790) stellt (am Beispiel der mittelasiatischen Unionsrepubliken, speziell Usbekistans) den von Moskau verordneten Aufbau nationaler Opernkulturen im Sowjetreich dar (vgl. S. 785): Mit der Forderung, die neu zu schaffenden Werke sollten „national in der Form, sozialistisch im Inhalt“ sein (S. 784), setzt der Stalinismus letztlich die Nationalitäten-Politik des Zarenreichs fort; neben der Anverwandlung authentischer Volksmusik wurde die „Aneignung (internationaler) kompositorischer Standards“ angestrebt (S. 789). – ROBERT BRAUNMÜLLER (*Stalin besiegt Napoleon. Prokofjews Oper Krieg und Frieden*, S. 791-804) zeigt, wie Prokofjew das in der ersten Fassung (1942) am Stil des 'Opéra dialogue' Dargomischskijs und Mussorgskijs orientierte Bühnenwerk (S. 794) zur „sowjetpatriotischen Nationaloper“ (S. 795) umgestaltete, die als „später Versuch, mitten im 20. Jh. eine typische Oper des 19. Jhs zu komponieren“, auf das Modell des Grand Opéra rekurrierte (S. 795), mit ihrer „episodischen Dramaturgie der offenen Form“ (S. 800) das Erbe der Avantgarde anzitiert und Kutusow zum „Vorläufer und Ebenbild Stalins“ stilisiert (S. 804). – PETER WITTIG (*„Mein Schloss ist dein Haus“. Ein Bildschnitzer aus Burgund und ein Komponist unter Stalin: Dmitri Kabalewskis Oper Colas Breugnon*, S. 805-818) leitet aus musikalischen Analysen die politische Botschaft der Oper ab (nach einer Erzählung Romain Rollands; UA 1938, UA der zweiten Fassung 1970, deutsche EA 1997, Regie PETER WITTIG): Es geht um den Konflikt „zwischen Kunst und Macht“ (S. 808). – MARIA KOSTAKEVA (*Alfred Schnittke – Künstlerische Identität oder (post)moderne Mythologie?*, S. 819-828) zeigt, wie Schnittkes „polystilistische Methode“ (S. 820) das „archetypische Wechselspiel von Gut und Böse“ (S. 822) abzubilden vermag: Das Böse (der Sowjetkommunismus) wird durch triviale Schlager (S. 822), das (christliche) Gute durch geistliche und liturgische Musik symbolisiert (S. 825f.).

OSWALD PANAGL (*„Solange's noch solche Frauen gibt, ist Polen nicht verloren“. Identitätskrisen und Solidaritätsstiftung auf der Operettenbühne*, S. 829-842) exemplifiziert die Bedeutung politischer Themen in der (deutschsprachigen) Operette am Verhältnis zwischen Österreich und Ungarn vor und nach dem Ersten Weltkrieg (S. 830-834), an Operettenstaaten des Balkans und südamerikanischen Bananenrepubliken vornehmlich in Operetten der 30er Jahre (S. 834-838) und an einigen Beispielen für das „polnische Genre“ (S. 838-841). – ALBERT GIER (*„Dein Romeo kommt“, oder: Kann, wer nach allen Seiten offen ist, noch ganz dicht sein? Österreicherische, ungarische und Zigeuner-Identität im Zigeunerbaron*, S. 843-853) verweist gegen ideologiekritische Lesarten des *Zigeunerbaron*-Librettos (z.B. von VOLKER KLOTZ) auf die Zitathaftigkeit des Textes, der als „eine Art Collage von Zitaten, literarischen Anspielungen und standardisierten Handlungselementen“ (S. 848) mit zumindest partiell parodistischer Intention erscheint; da die verwendeten Versatzstücke einander wechselseitig relativieren, „scheint der Text offen für sehr unterschiedliche, z.T. gegensätzliche Deutungen“ (S. 853). – SIEGRID SCHMIDT (*Die Nibelungen im Musiktheater. Richard Wagner, Oscar Straus und Siegfried Ulbrich / Horst Pillau [Lass' das Hagen]*, S. 854-868) gelangt zu dem nicht unerwarteten Ergebnis, „dass die Texte politisch-gesellschaftliche Verhältnisse, in geringem Umfang selbst Tagespolitisches ironisierend aufgreifen und hinterfragen und durch die Wahl des Sujets, dessen mythologische Überhöhung und zum Teil normative Verzerrung in der Darstellung der Personen und ihrer Aktionen der Lächerlichkeit preisgeben“ (S. 862). – DEREK B. SCOTT (*English National Identity and the Comic Operas of Gilbert and Sullivan*, S. 869-877): „Gilbert and Sullivan inscribe and subvert at the same time, something we are familiar with today as a postmodernist strategy“ (S. 872).

JOACHIM HERZ (*Nation und Nationalismus im Musical*, S. 878-889) charakterisiert die englisch-amerikanische Musical-Geschichte als „eine Symbiose, ein Hin- und Her-Fluten zwischen WestEnd und Broadway, wobei die Strömungsrichtung mal westöstlich, mal ostwestlich verläuft“ (S. 878) und führt ältere wie neue Beispiele für politische Themen im Musical an; am Ende steht der Hinweis auf ein in Japan aufgeführtes Musical über den Fall der Berliner Mauer (S. 887f.). – WOLFGANG GRATZER (*Die Staatsoperette, ein signifikanter Skandal*, S. 890-903) rekonstruiert Entstehungsgeschichte und Reaktionen v.a. der Presse auf den vom ORF 1972 ausgestrahlten Film *Staatsoperette* von Franz Nowotny (Drehbuch und Regie) und Otto M. Zykan (Musik), der die Zwischenkriegszeit in Österreich „chaotisch-absurd“ (S. 892) darstellt.

„Der moderne Komponist baut auf der Wahrheit“. *Opern des Barock von Monteverdi bis Mozart*, hg. von HANSPETER KRELLMANN und JÜRGEN SCHLÄDER, mit 16 farbigen Abb., Stuttgart – Weimar: Metzler 2003, XII + 286 S.

34 Originalbeiträge aus Programmbüchern der Jahre 1984 bis 2002, teilweise überarbeitet und mit bibliographischen Nachweisen (in Fußnoten) versehen, dokumentieren die Münchner Barockoper-Pflege. Das Vorwort der Herausgeber (S. X-XII) betont, daß heutige Programmheft-Aufsätze oft auf eigenständigen Forschungen basieren (S. XI; ob die Literaturwissenschaft hier zu Recht unter die „theaterferneren Fachgebiete“ gerechnet wird, sei dahingestellt), aber natürlich beschränken sich etliche Beiträge auf die (nützliche) Rekapitulation der Ergebnisse anderer. Im wesentlichen geht es um Monteverdi (in zehn Beiträgen), Händel (elf) und Mozart (zwölf Beiträge, davon sechs zu den Da Ponte-Opern; der Begriff „Barock“ im Titel ist also in einem recht weiten Sinne zu verstehen), außerdem findet sich eine allgemeine Würdigung von *Glucks Modernität* (GERT MATTENKLOTT, S. 167-176). Knapp 20 Autoren kommen zu Wort, am häufigsten JÜRGEN SCHLÄDER (sieben Beiträge), ROBERT BRAUNMÜLLER (vier), je dreimal BARBARA ZUBER und (als einziger Nicht-Münchner unter den Spitzenreitern) UDO BERMBACH.

Je nach Forschungsstand, Inszenierungskonzept und fachlicher Ausrichtung der Autoren werden ganz unterschiedliche Aspekte behandelt. Das konventionellste Stück Dramaturgen-Prosa liefert kurioserweise ein Außenseiter, der Jurist und Schriftsteller HERBERT ROSENDORFER, der zu Mozarts *Mitridate* brav historische Grundlagen, Stoff- und Entstehungsgeschichte der Oper rekapituliert (S. 177-185; Dramaturgen und Herausgeber sollten bei Nichtspezialisten verstärkt auf ungeschützte Spekulationen wie ROSENDORFERS abwegigen Kommentar zu den 25 Mithridates-Opern achten: „Keine historische Persönlichkeit, mit Ausnahme vielleicht [sic] von Alexander dem Großen, hat es postum so weit gebracht“, S. 177: für Gegenbeispiele schlag nach bei REISCHERT [vgl. hier 9,13f.]. An anderer Stelle [S. 8] schreibt BERMBACH, Orpheus wäre „erstmal“ bei Platon erwähnt, und führt gleich darauf [S. 9] selbst Zeugnisse seit dem 6. Jh. v. Chr. an).

IAIN FENLON geht von den Umständen der Uraufführung aus, um Monteverdis *Orfeo* als „Kammerwerk“ zu charakterisieren (S. 1-5; die Geschichte ist alles mögliche, aber keine „Legende“, so S. 1/2). J. SCHLÄDER (S. 15-24) deutet das Werk als „Modellfall der frühen Oper“; Orfeo, „skeptischer Zweifel an Rechtmäßigkeit und Zuverlässigkeit der Weltordnung“ (S. 21) wird als zeittypisch aufgefaßt. R. BRAUNMÜLLER gibt einen Überblick über Orpheus-Opern vor allem des 17. und 18. Jhs (S. 33-43). – IVOR BOLTON stellt die „Münchner Fassung“ des *Ritorno d'Ulisse in patria* vor (S. 44-47, vor allem zum Problem der Instrumentation), B. ZUBER beschäftigt sich vorrangig mit den komischen Szenen (S. 48-54). – J. SCHLÄDERS (anläßlich der Deutung von *L'Incoronazione di Poppea* als „historischer Oper“, S. 62-68, getroffene) Feststellung, Monteverdis Zeitgenossen seien „die Vergangenheit und ihre Vorfahren“ „im Grunde noch sehr gleichgültig“ gewesen (S. 63), bedürfte ausführlicher Erläuterung und Differenzierung, die in einem relativ kurzen Programmbuch-Aufsatz trotz des Bemühens um Wissenschaftlichkeit nicht zu leisten ist. B. ZUBER erklärt die Ausfälle mehrerer Figuren gegen Seneca (überzeugend) als Kritik am in Mantua herrschenden Neustoizismus (S. 69-78).

In Purcells *Masque Dido and Aeneas* und Händels *Acis and Galatea* arbeitet SCHLÄDER (S. 79-86) Merkmale der „unpsychologischen und antiillusionistischen Theaterästhetik um 1700“ heraus (S. 80); HANS JOACHIM MARX (S. 87-95; vgl. auch seine Gesamtdarstellung *Händels Oratorien, Oden und Serenaden*, dazu hier 7,18f.) skizziert die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte von *Acis and*

Galatea. Zum Programmbuch zu Händels *Rinaldo*, aus dem zwei Beiträge übernommen wurden (S. 96-109), vgl. hier 8,20. – BRAUNMÜLLER interpretiert Cleopatras Auftritt als Allegorie der Tugend in *Giulio Cesare* vor dem Hintergrund von Ciceros *Somnium Scipionis* und Petrarcas *Remedia utriusque fortunae* (S.110-118). – EKKEHART KROHER beschäftigt sich mit der Ironie in Händels *Serse* (S. 128-135; der Diener Elviro ist keine „Leihgabe der italienischen Opera buffa“ [S. 131], sondern stammt aus Minatos venezianischem Originallibretto von 1654; bei seinem Auftritt als Blumenverkäufer gebraucht er nicht „Straßenrufe“ aus Neapel, „die sich Händel einst an Ort und Stelle eingepägt hatte“ [S. 131], sondern Minato hat ihm die Lingua franca der Levante [eine auf dem Italienischen basierende internationale Verkehrssprache] in den Mund gelegt). SCHLÄDER analysiert in historischer Perspektive die Sängerbesetzung in *Serse* (S. 136-142), BRAUNMÜLLER beschäftigt sich mit der dieser Oper zugrundeliegenden Liebeskonzeption (S. 143-151). Anlässlich von *Ariodante* beschreibt KURT MALISCH die Gesangskunst der Kastraten (S. 152-158).

ERNST OSTERKAMP vergleicht ein bißchen kurzschlüssig die Funktion des Meeres in Campras und Mozarts *Idomeneo* (S. 186-195); UWE SCHWEIKERT analysiert den dritten Akt von Mozarts Oper und geht dabei besonders auf die sakralen Elemente ein (S. 196-204). SCHWEIKERT stellt auch Da Pontes und Mozarts *Nozze di Figaro* im Vergleich mit der Komödie von Beaumarchais vor (S. 212-219); der Politologe BERMBACH versteht diese Oper – wen wundert es? – als politisches Stück (S. 220-227; zum Politischen in *La clemenza di Tito* vgl. KURT SONTHEIMER, S. 258-265). Der Inszenierungs- und vor allem Bearbeitungsgeschichte des *Don Giovanni* in München widmet sich BRAUNMÜLLER (S. 234-241). – MATTHIAS GAERTNER muß seiner einleitenden Charakterisierung (S. 242) nach zu urteilen unter dem Titel *Così fan tutte* eine andere Oper kennen als ich und denke im folgenden über den Spielcharakter der Geschichte nach (S. 242-249), leider ohne kulturwissenschaftliche Spieltheorien zu Rate zu ziehen (schon HUIZINGA wäre hilfreich gewesen). Viel erhellender ist SCHLÄDERS von der Analyse einzelner Nummern ausgehender Beitrag zur „Musikdramaturgie“ in *Così fan tutte* (S. 250-257).

Obwohl die Qualität der Beiträge naturgemäß unterschiedlich ist, liegt hier eine informative, anregende Aufsatzsammlung zu den meistgespielten barocken Opernkomponisten vor. Der Bildteil vergegenwärtigt Inszenierungsstile zwischen August Everding und David Alden.

Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento, a cura di ALESSANDRO LATTANZI e PAOLOGIOVANNI MAIONE (I Turchini saggi, 2), Napoli: Editoriale Scientifica 2003, XVI + 495 S.

Bei diesem gehaltvollen Band handelt es sich um die Akten einer Tagung, die im September 2001 in Neapel stattfand. ELENA SALA DI FELICE stellt die 20, z.T. umfangreichen Beiträge in ihrem Vorwort (S. XI-XVI) kurz vor.

Der Beitrag von FRANCO CARMELO GRECO (*La scrittura teatrale: dalla letteratura alla scena*, S. 1-49) wurde erstmals 1986 publiziert. CARMELO GRECO zeigt am Beispiel von vier Autoren aus Neapel: dem Theatertheoretiker Andrea Perrucci (*Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso*, 1699), dem 'Regisseur' Andrea Belvedere, dem Dramatiker Niccolò Amenta und dem Theaterdichter und Impresario Domenico Luigi Barone di Liveri, wie in der ersten Hälfte des 18. Jhs die Aufführung gegenüber dem dramatischen Text an Bedeutung gewinnt, was zur „trasformazione in senso moderno del teatro a Napoli“ (S. 47f.) führt.

SIRO FERRONE (*Il metodo compositivo della Commedia dell'Arte*, S. 51-67) vertritt die Auffassung, daß die Szenarien der Commedia dell'Arte [=CdA] nicht individuelle Schöpfungen eines Autors seien, sondern eine Tradition fixierten, die aus der Interaktion zwischen Darstellern und Publikum hervorgehe (S. 52f.); er verdeutlicht dies an der Entstehung der Arlecchino-Maske in Paris Ende des 16. Jhs (S. 54-61; wenn Arlecchino als Teufelsfigur aufgefaßt wird, vgl. S. 57, sollte auch auf die Tradition der spätm. *Mystères* verwiesen werden) und am Beispiel Goldonis, der in der Komödie *Gl'innamorati* (1759) die Rolle des verliebten alten Onkels mit einem Brighella-Darsteller besetzt, der dabei typische Eigenschaften des Brighella behält (S. 61-67). – PAOLO FABBRÌ – SERGIO MONALDINI (*Dialogo della commedia*, S. 69-87) führen ein interdisziplinäres, musikologisch-theaterwissenschaftliches Gespräch über das Verhältnis von CdA und Oper im 17. Jh. Als Beispiel für

den lazzi vergleichbare szenische Topoi der Oper führt FABRI die Wahnsinnszenen an (S. 74-76). MONALDINI erläutert das Konkurrenzverhältnis zwischen CdA und musikalischem Theater (S. 78-87): Obwohl sich die CdA-Truppen das neue Genre anzueignen suchten (S. 80), blieb es stets bei einer klaren Trennung zwischen Schauspielern und Sängern (S. 84).

PAOLA BESUTTI (*Compositori e comici: spettatori a vicenda da Wert agli Andreini*, S. 89-111) sucht zu erweisen, daß die Vor- und Frühgeschichte der Oper nicht nur von theoretischen Schriften zu Poetik und Ästhetik, sondern auch von der zeitgenössischen Theaterpraxis bestimmt worden sei (vgl. S. 111), und führt zwei Beispiele an: Der hochpathetische Stil der Madrigale Giacches Werts sei u.a. von der Darstellungskunst der Schauspielerin Flaminia beeinflußt (vgl. S. 92-104); Giovan Battista Andreini übertrage in *La Ferinda* (1622, zweite Fassung 1647) Konventionen des kurz zuvor entstandenen musikalischen Theaters parodierend (vgl. S. 110) in die alltägliche Welt der CdA (S. 104-111). Mit den beiden Fassungen der *Ferinda* beschäftigt sich auch SILVIA CARANDINI (*La Ferinda di Giovan Battista Andreini: strategie musicali di un comico dell'Arte*, S. 113-132), die BESUTTI Parodie-These widerspricht (vgl. S. 120) und den Text als „azzardata mistura di comico, lirico e tragico“ auffaßt (S. 121; vgl. den Verweis auf Andreinis *Centauro* von 1622, S. 123f.). Die zweite Fassung zeuge von einer „intenzione assai più convenzionale da parte dell'autore“ (S. 128).

HERBERT SEIFERT (*Rapporti tra commedia dell'Arte e musica alla corte cesarea*, S. 133-145) dokumentiert CdA-Aufführungen am Habsburgerhof im 17. Jh. (vgl. die Zus.fassung, S. 144f.): Gelegentliche Gastspiele it. Truppen sind seit 1614 nachweisbar, häufiger werden sie erst seit 1692; seit 1635 traten Mitglieder des Hofes, seit den 50er Jahren auch it. Musiker in Liebhaber-Aufführungen der CdA auf; nur ausnahmsweise begegnen die Masken der CdA auf der Opernbühne. – OTTO G. SCHINDLER („*Il famoso Tabarino*“: una maschera italiana tra Vienna, Parigi e Napoli, S. 147-163) verfolgt die Spuren des Schauspielers Giovanni Tabarino aus Venedig, der erstmals 1568 beim Reichstag in Linz nachweisbar ist (S. 149), am Habsburgerhof und in Paris auftrat und vor 1586 starb (S. 160); sein Familienname wurde zur Rollenbezeichnung „Tabarin“.

ANDREA SOMMER-MATHIS (*Momo e Truffaldino: i personaggi comici nelle due versioni del Pomo d'oro alla corte di Vienna (1668) e di Madrid (1703)*, S. 165-183) vergleicht die Wiener Opernversion (Text Fr. Sbarra, Musik A. Cesti) mit der Bearbeitung als (it.) Sprechdrama, die 1703 in Madrid, wohl von der Cda-Truppe „Los Trufaldines“ (vgl. S. 167-170), aufgeführt wurde. Während in Wien der Gott Momus als „attento osservatore e conoscitore dei vizi e dei mali del mondo“ (S. 173) Kritik an den Schwächen der Großen übt, verwandelt sich in Madrid der Gott Merkur in Truffaldino (S. 175), der das Geschehen im Dialekt (und in Prosa), mit vielen Wortspielen kommentiert (vgl. S. 176-179).

BARBARA MARANINI (*Il comico nel tragico: i drammi per musica di Giacinto Andrea Cicognini*, S. 185-212) vergleicht die komischen Figuren in Cicogninis in Florenz entstandenen Libretto *Celio* (S. 188f.; die Rolle Alarcos sei „ricca di sfumature e richiami sia alla Commedia dell'Arte, sia alla figura del gracioso spagnolo“) sowie in den venezianischen *drammi per musica Giasone* (Synopsis, S. 191-196; zum stotternden Demo S. 197-201), *Orontea* (S. 201, 208-210) und den unvollendeten *Amori d'Alessandro Magno, e di Rossana* (S. 210f.). Cicogninis Komik sei „un elemento altrettanto importante e necessario [wie das Pathos], capace di interagire col tragico, trasformando le lacrime d'eroi ed eroine in un sorriso“ (S. 212).

NANCY L. D'ANTUONO (*Il teatro in musica tra fonti spagnole e commedia dell'Arte*, S. 213-235) verweist auf die begeisterte Aufnahme, die das sp. Theater in Italien fand (S. 213), und auf Einflüsse der CdA bei Lope de Vega und anderen (S. 215): „La commedia spagnola diventa un filtro teatrale tra commedia dell'Arte e dramma per musica“ (S. 216). Illustriert wird das dann an den komischen Szenen in Arcangelo Spagnas Libretti *Chi si può s'ingegni* (nach Lope, S. 220-222) und *La Gelosa di se stessa* (1689, nach Tirso de Molina, S. 222-225) sowie in Libretto-Bearbeitungen von zwei Dramen Calderóns (jeweils mit Musik von Alessandro Scarlatti): *La Psiche o vero Amore innamorato* (Neapel 1683, S. 228-230) und *Il Fetonte* (Neapel 1685, S. 231-234).

MELANIA BUCCIARELLI („Parto o bella, ma con qual cuore...“). *Riflessioni sulla drammaturgia del dramma per musica e il suo rapporto con l'arte comica*, S. 237-252) versucht (im Anschluß an P. FABRI, vgl. S. 239), szenische Topoi aufzuspüren, die CdA und Oper (speziell der Opera seria) gemeinsam sind. Nach allgemeinen Beobachtungen zu Möglichkeiten und Grenzen der Improvisation im Musiktheater (S. 241f.) verweist sie auf Perruccis „conchetto di partenza“ (S. 244) und schlägt eine Brücke zu Abgangarien, die die Formel „Parto – ma...“ variieren (S. 245f.). Zuletzt vergleicht sie Zenos und Pariatis Libretto *Engelberta* (1709) mit verschiedenen Fassungen des CdA-Szenars *I tre principi di Salerno* (S. 248-251) [die Geschichte, in der Frau BUCCIARELLI eine *Phèdre* mit vertauschten Geschlechterrollen sieht (S. 248f.), ist eine Variante des Genoveva-Stoffs].

Übereinstimmungen werden als „concordanze“ dramaturgische“ bewertet, „poiché non è facile stabilire se si tratta di uno scambio diretto fra le due aree teatrali anziché di sviluppo parallelo“ (S. 252).

FRANCESCO ZIMEI (*Dalle Mascherate alla Divota Rappresentazione. Nuove acquisizioni sulla vita e le opere di Serafino Candido*, S. 253-286) vermag aufgrund neuer Quellen (S. 259ff.) nachzuweisen, daß nicht Augsburg (vgl. S. 257), sondern L'Aquila das Zentrum von Candidos Wirken war; in den 1571 in Venedig gedruckten *Mascherate musicali* erkennt er Intermedien (S. 270). Candido, der auch eine *Divota rappresentazione del miracoloso Natal di Giesu Christo* (gedruckt 1569) verfaßte (vgl. S. 271-283), ist wohl der Autor von Text und Musik der *Mascherate* (S. 285).

MONICA BRINDICCI (*Pedagogia e reticenze sul teatro dell'Arte in un manuale napoletano del primo Seicento*, S. 287-294) stellt *Le regole della poesia drammatica* von Manilio Pannelli (gedruckt Neapel 1635) vor, ein kurzes, in der aristotelischen Tradition stehendes Lehrbuch für jugendliche (Amateur-)Schauspieler und -Dramatiker, das die CdA nicht erwähnt (S. 288).

PAOLOGIOVANNI MAIONE (*Le metamorfosi della scena tra generi e imprenditoria nella seconda metà del Seicento a Napoli*, S. 295-310; Dokumentenanhang S. 311-327), zu institutionellen und administrativen Aspekten der Geschichte des Teatro di San Bartolomeo in Neapel (erbaut 1622), das in der zweiten Hälfte des 17. Jhs sowohl von CdA- wie von Opertruppen bespielt wurde (S. 297f.). – Als Beispiel für die Verbindung von CdA und Musiktheater in Neapel (vgl. S. 332f.) gibt DINKO FABRIS (*Storie di Comici e di Harmonici: un prologo anonimo per il San Bartolomeo*, S. 329-355) den Prolog zur Oper *Il disperato innocente* (1673, Musik Fr.A. Boerio, Text B. Pisani) heraus; als Autoren sucht er Andrea Perrucci und den Komponisten Francesco Provenzale wahrscheinlich zu machen (S. 339). Der Text, „una dettagliata e satirica descrizione di una situazione metateatrale“ (S. 336), beginnt mit einem Cento aus Zitaten der bedeutsamen neapolitanischen Dialekt-Dichter des 17. Jhs (vgl. die Übersicht, S. 341-345).

FRANCESCO NOCERINO (*Il ritrovamento di un dramma musicale sacro: nuove considerazioni sulla produzione napoletana*, S. 357-363) weist auf den Fund von Fragmenten der Partitur des „melodrama sacro“ *L'anacoreta reale Sant'Onofrio di Persia* von Angelo Durante (1668-1726, vgl. S. 358f.) hin (die Blätter wurden zur Reparatur alter Notariatsakten verwendet, S. 357); die Ränke des Dichters, der den Eremiten versucht, werden durch die Späße des *zanni* Marcone unterbrochen (S. 360).

FRANCESCO COTTICELLI (*Splendori e miserie dell'Arte nel Settecento napoletano: i destini della tradizione*, S. 365-378) gibt einen etwas sprunghaften und unanschaulichen Überblick über die Entwicklung nach Perrucci: „i destini scenici della capitale, svanito il sogno di una duratura armonia, si ritrovano legati ad una tradizione evanescente, costretti a ristabilire costantemente un dialogo con altre sollecitazioni e altre latitudini“ (S. 378).

DANIEL BRANDENBURG (*Il Pulcinella vendicato e la tradizione degli atti unici napoletani*, S. 379-388) gibt einen Überblick über die *burletta*, *farsetta* und ähnlich genannten Einakter (vgl. schon hier 6,14), die in den vierziger, und verstärkt in den sechziger Jahren des 18. Jhs, zunächst im Anschluß an zweiaktige Komödien (S. 382), gegeben wurden; nicht immer sind dabei die CdA-Masken beteiligt (S. 383f.). Das im Titel genannte Stück spielt nur eine untergeordnete Rolle; zuletzt (S. 385-388) wird *La pazzia giudiziaria* (1774; Text von G. Lorenzi, Musik von A. Pio) ausführlicher behandelt (BRANDENBURG fand das Notenmaterial in Madrid, vgl. S. 385). – *Pulcinella vendicato* steht dagegen im Zentrum des folgenden Beitrags von ALESSANDRO LATTANZI (*Per una edizione critica del Pulcinella vendicato di Francesco Cerlone e Giovanni Paisiello*, S. 389-449): Der Einakter entstand als Fortsetzung (oder neuer „vierter Akt“, S. 393-395) zu Cerlones sehr erfolgreicher, zunächst von Insanghine vertonter Farsa *L'osteria di Marechiaro* (1768; die Musik ist verloren). Farsa und Fortsetzung wurden bereits 1769 von Paisiello erneut vertont (S. 401). Auf die Beschreibung der Textzeugen für Libretto und Musik (S. 406-412) folgt die Erörterung editorischer Probleme (eine vom Dirigenten ANTONIO FLORIO eingerichtete Fassung von LATTANZIS Edition diente bereits als Grundlage einer Einspielung in der Reihe „Tesori di Napoli“: 1 CD, Opus 111 30205, veröffentlicht 2002).

Der gehaltvolle Band schließt mit einem instrumentenkundlichen Beitrag: MICHELE VANNUCCI, *Il salterio italiano del XVIII secolo: l'esemplare conservato nel Museo Storico Riccardo Barilla del Conservatorio di Musica Arrigo Boito di Parma* (S. 451-476; zum Psalterium in der Oper S. 457f.).

*HERBERT SCHNEIDER, *La monarchia latina trionfante von Antonio Draghi, 'festa musicale' zur Geburt des Erbprinzen Joseph (1678) oder Wie legitim ist Lob und Kritik in der höfischen Panegyrik?*, aus: PIERRE BÉHAR / HERBERT SCHNEIDER (Hrsg.), *Der Fürst und sein Volk. Herrscherlob und Herrscherkritik in den habsburgischen Ländern der frühen Neuzeit. Kolloquium an der Universität des Saarlandes (13.–15. Juni 2002)*, St. Ingbert: Röhrig 2004, S. 109-144

Resumiert zunächst (S. 109-117) den *Traité de la satire* von Pierre de Villiers (1695), über Möglichkeiten und Grenzen der Kritik (auch an den Herrschenden) u.a. auf dem Theater (S. 113), und verdeutlicht dann die Möglichkeiten der Musik, Herrscherlob und Herrscherkritik auszudrücken, u.a. an Instrumentalkompositionen von Georg Muffat (S. 117-120). Als Beispiel für Theateraufführungen im Rahmen höfischer Feste, die „dazu diene(n), die Machtstrukturen zu verdeutlichen“ (S. 122), wird *La monarchia latina trionfante* von N. Minato (Text) und A. Draghi (Musik) besprochen (S. 126ff.; S. 128-137 Kommentar zu den S. 138-144 reproduzierten Stichen von Matthäus Küssel, die Giovanni Burnacinis Dekorationen darstellen). „Diese *festa musicale*, deren Musik nicht erhalten ist, stellt Leopold I. und das habsburgische Herrscherhaus in den Mittelpunkt des Geschehens. (...) Die Überlegenheit der monarchischen Regierungsform und der von Gott gewollten lateinischen Monarchie sollte aus Anlaß der Geburt des lang ersehnten Erbprinzen vor der ganzen Welt demonstriert werden. (S. 137)“

*NORBERT DUBOWY, *Le due Giuditte di Alessandro Scarlatti: due diverse concezioni dell'oratorio*, aus: *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (secc. XVII-XVIII)*. Atti del convegno internazionale Perugia, Sagra Musicale Umbra, 18-20 settembre 1997 a cura di PAOLA BESUTTI, Firenze: Olschki 2002, S. 259-288

Vergleicht die beiden Oratorien auf Texte von Pietro Ottoboni (*Giuditta „di Napoli“*, 1693/94) und dessen Vater Antonio Ottoboni (*Giuditta „di Cambridge“*, 1697) in Hinblick auf Orchester- (S. 262f.; in der Cambridge-Version nur Streicher), Sängerbesetzung (fünf [Neapel] bzw. drei Rollen, S. 263-265), Funktion der Arien (S. 265-269), Darstellung bzw. narrative Vermittlung der Handlung (S. 269-271) und Möglichkeit einer szenischen Aufführung (S. 271-274), die nur für die Neapel-Fassung gegeben scheint (S. 274). Der Stil der Libretti ist unterschiedlich: „Nel caso di Antonio prevale il gioco di tesi e antitesi, un modo di esprimersi per metafore, simboli e significati plurimi, nutrito da una visione del mondo che intravede in ogni cosa un possibile altro senso nascosto. In Pietro Ottoboni invece si notano la sobrietà e la chiarezza tipiche di un nascente razionalismo. (S. 275)“ Antonio Ottobonis Text ist im Anhang (S. 276-288) vollständig wiedergegeben.

**Il Teatro dei Due Mondi. L'opera italiana nei paesi di lingua iberica*, a cura di ANNA LAURA BELLINA, Treviso: Ass. Mus. „Ensemble '900“ 2000, 304 S.

Die zehn Beiträge des gehaltvollen Bandes sind der noch viel zu wenig bekannten Geschichte der italienischen Oper in Spanien, Portugal und Lateinamerika während des 18. und 19. Jhs gewidmet; neben Archivstudien stehen Aufsätze, die eine Bilanz der älteren Forschung mit Hinweisen auf neue Perspektiven verbinden. Der Band gliedert sich (nach einer kurzen Einleitung von LORENZO BIANCONI, S. 5-8) in vier unterschiedlich gewichtige Abteilungen: Die Rubrik **La corte e l'aristocrazia** (drei Beiträge) eröffnet JUAN JOSÉ CARRERAS (*L'opera di corte a Madrid (1700-1759)*, S. 11-35); er unterscheidet zunächst zwei Richtungen spanischer Theater-Historiographie: Die eine

hält die (durchaus kritisch beurteilte, vgl. S. 22f.) it. Oper für in die sp. Kultur integrierbar (an ihrem Anfang stehen die einflussreichen *Memorias* von Armona y Murga, 1785, vgl. S. 16), die andere, chauvinistische betrachtet sie als eine Art Krebsgeschwür des sp. Musiktheaters (S. 17). Die Vorstellung einer Rivalität zwischen *Zarzuela* und it. Oper seit Beginn des 18. Jhs erweist sich als problematisch (S. 26): It. Einfluß macht sich im sp. Musikleben erst seit der Ankunft der Königin Isabella Farnese (1714) bemerkbar (S. 27; vgl. auch hier 10,15), Aufführungen it. Opern gibt es am Hof gar erst seit 1738 (*Alessandro nell'Indie*, Text von Metastasio, S. 30). Das goldene Zeitalter der Hofoper war die Regierungszeit Ferdinands VI. (1746-1759), als Farinelli die Aufführungen im Buen Retiro organisierte (S. 30-34). – MANUEL CARLOS DE BRITO, *Lisbona fino all'apertura del Teatro São Carlos (1793)* (S. 37-46): Unter João V (1707-1750), der geistliche Musik bevorzugte, wurden am Hof nur wenige komische Opern aufgeführt (S. 38), in öffentlichen Theatern wurden seit 1735 Opern serie (vor allem Vertonungen von Libretti Metastasios) gespielt (S. 39). José I 1750-1776 installierte eine von italienischen Komponisten, Librettisten und Sängern dominierte Hofoper (S. 42). – ENRICO BOJAN – ANNA VENCATO (*La committenza spagnola in Italia durante la dominazione*, S. 47-99) haben (aus Sartori) jene Libretti zusammengestellt, die Repräsentanten der spanischen Besatzungsmacht in Mailand (bis 1706), Neapel (bis 1707), Sizilien und dem übrigen Italien (bis 1713, vgl. S. 51) gewidmet, von ihnen in Auftrag gegeben oder ihnen zu Ehren verfaßt sind (S. 48; vgl. das Verzeichnis der Widmungsempfänger etc. nach Familien, S. 81-96). Die Auswertung verweist auf (nicht nur familiäre, vgl. S. 63) Verbindungen zwischen den Adressaten, die die Weitergabe der Libretti von einer Stadt zur anderen erklären (S. 60). Naturgemäß sind auch unter den Librettisten und Komponisten etliche Spanier (S. 66f.; vgl. das Verzeichnis der Verfasser von Widmungen, S. 72-80).

Im einzigen Beitrag unter der Rubrik **Le confraternite** untersucht CARLOS MARÍA FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ *Il ruolo degli enti assistenziali* (S. 103-122): Bis zum Beginn des 20. Jhs wurden (zunächst kirchliche, später staatliche) Krankenhäuser häufig aus den Einnahmen eines Theaterbetriebs finanziert; entsprechende Dokumente geben Aufschluß über das Theaterleben in sp. Städten.

Il mercato ist Thema zweier Beiträge: LUÍSA CYMBRON (*L'egemonia dell'opera italiana nel Portogallo del XIX secolo*, S. 125-140) analysiert die Spielpläne des Theaters São Carlos in Lissabon (seit 1793, S. 125-135) und des São João in Oporto (seit 1798, S. 135f.). In Lissabon wurden meist italienische Novitäten nachgespielt (S. 132, 134); noch die Opern Wagners wurden seit 1883 zunächst auf italienisch gegeben (S. 134; über den mühsamen Weg zu einer portugiesischen Nationaloper vgl. S. 136-139). – ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ (*L'opera italiana alle Canarie (1860-1914)*, S. 141-163) dokumentiert (aufgrund von Presseberichten, vgl. S. 143) die Gastspiele italienischer Truppen auf den Kanarischen Inseln (als erste vollständige Oper wurde 1861 *Ernani* auf Gran Canaria und Teneriffa gegeben, vgl. S. 143).

Die letzten vier Studien beschäftigen sich mit **L'America Latina dal colonialismo all'indipendenza**: ANNIBALE ENRICO CETRANGOLO (*Produzione e circolazione del teatro musicale nell'America Latina*, S. 167-189) bietet zunächst einen Forschungsbericht (S. 167-176; unverständlicherweise sind die bibliographischen Angaben größtenteils unvollständig), es folgen Informationen zum Opernbetrieb in der Kolonialzeit (S. 177ff.). Von den Gruppierungen, die für die nationale Unabhängigkeit der südamerikanischen Territorien kämpften, wurde die Oper als fortschrittliches Element betrachtet und gefördert (vgl. S. 173). – ENRIQUE CÁMARA (*L'influenza italiana e spagnola nel teatro musicale di Buenos Aires (1747-1900)*, S. 191-218) zeichnet die durch eine Reihe von Theatergründungen bestimmte Entwicklung nach: 1804 wird das (erst später so genannte) Teatro Argentino eröffnet (S. 202), in dem 1825 erstmals eine vollständige Oper (Rossinis *Barbiere*) gegeben wurde (S. 203). Die Beliebtheit der (it. und frz.) Oper manifestiert sich in der Errichtung des Teatro della Victoria 1838 (S. 205), des (alten) Teatro Colón 1857 (S. 210) und zahlreicher weiterer Häuser (S. 211). Im Anhang (S. 213-218) sind die Konzertprogramme des repräsentativen Jahres 1855 dokumentiert. – ISABEL ÁREZ (*Le aventure del melodramma in Venezuela (1783-1914)*, S. 219-236) gibt eine Übersicht über die, wie es scheint, von zahlreichen *fiaschi* geprägte (vgl. S. 222f. und passim) Operngeschichte von Caracas. Die ersten Operaufführungen gab es 1808 (S. 219), das Teatro Caracas wurde 1854 eröffnet (S. 222). Das Repertoire 1854-1910 (vgl. die Übersicht, S. 229-236) wird von Verdi beherrscht, der Donizetti, Rossini und Bellini klar auf die Plätze verweist. – SAMUEL CLARO VALDÉS (*1830: il debutto dell'opera italiana in Cile*, S. 237-247) dokumentiert das Gastspiel einer (offenbar bestenfalls mittelmäßigen, vgl. S. 241f.) it. Truppe in Valparaiso und Santiago de Chile 1830. Die erste vollständig gegebene Oper war Rossinis *Inganno felice* (S. 239f.). Eine zweite (bessere) Truppe besuchte Chile 1844 (S. 242).

Händel-Jahrbuch. Hg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e.V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale), 49. Jg. (2003), Kassel etc.: Bärenreiter 2003, 425 S.

Der neueste Band des Jahrbuchs (vgl. zuletzt hier 10,15-17) dokumentiert wie gewohnt die Tagung während der Festspiele in Halle 2002, zum Thema **Musik und Theater als Medien höfischer Repräsentation**; die 17 Beiträge „untersuch[en] die Wechselwirkung zwischen den Künsten und ihrem sozialen und ideologischen Kontext, frag[en] nach dem Zusammenhang von Komposition und repräsentativer Funktion, von Macht und ihrer Darstellung im höfischen Zeremoniell“, vor allem am Beispiel jener Werke, die Händel „im Auftrag und zu Ehren des englischen Königshauses“ komponierte (S. 9).

REINHARD STROHM (*Darstellung, Aktion und Interesse in der höfischen Opernkunst*, S. 13-26) nähert sich dem Rahmenthema über einen handlungstheoretischen Ansatz (vgl. S. 14f.). Wichtig der Vorbehalt: „Unsere Methode der Traditions- und Ideologiekritik entschlüsselt und ‚demaskiert‘ viel zu schnell jene prächtigen Metaphern und Allegorien der höfischen Kunst als Aufforderungen zum Untertanengehorsam oder als Statussymbole mit dem Zweck metaphorischer Erhaltung der Macht“ (S. 18) und der Hinweis auf mögliche Konflikte zwischen „Vergütungsinteressen“ und „Repräsentationsinteressen“ des Hofes (S. 20). Die Komplexität politischer Aussagen wird (S. 21-26) am Beispiel von *Riccardo primo* verdeutlicht; die zur Krönung Georgs II. 1727 aufgeführte Oper nimmt u.a. auf die Operntadition in Hannover (Steffanis *Henrico Leone* von 1689, S. 24f.) Bezug.

JULIANE RIEPE (*Hofmusik in der Zeremonialwissenschaft des 18. Jhs.*, S. 27-52) geht nach allgemeinen Bemerkungen zu Zeremoniell und Zeremonialwissenschaft (S. 27-32) u.a. auf Musik als „Mittel der *repraesentatio maiestatis*“ (S. 32-38), die (sehr niedrige) Stellung der Musiker in der Rangordnung der Höfe (S. 42-46) und aufklärerische Kritik der ‚Verschwendung‘ von Geld für die Hofoper ein (S. 50-52).

SIEGFRIED SCHMALZRIEDT (*Berenice: Händels Oper in der Krise*, S. 53-58) skizziert (nahezu ohne Bezug zum Rahmenthema) die Entstehungsgeschichte der ‚Heldenoper‘ *Berenice* (1737) und gibt Hinweise zur Musik [zum Librettisten Salvi (S. 54f.) vgl. F. GINTINI, *I drammi per musica di Antonio Salvi. Aspetti della „riforma“ del libretto nel primo Settecento*, Bologna 1994]. – DAVID VICKERS (*The Good, the Bad, and the Ugly: Representation of Amorous Behaviour at the Court of Queen Partenope*, S. 59-68) charakterisiert die Opern, in denen Händel ‚höfische Liebe‘ darstelle – *Partenope* (1730), *Serse* (1738), *Imeneo* (1740) – als „comedies that frequently present nobility struggling to realise courtly love under unflattering circumstances, and often with less than idealistic short-term consequences“ (S. 60); alle drei Libretti basieren auf Texten Silvio Stampiglias. Die komplexe Handlung von *Partenope* wird durch aussagekräftige Schaubilder verdeutlicht (S. 63f.).

OSWALD GEORG BAUER (*Vom Himmel durch die Welt zur Hölle. Zur Typologie des barocken Bühnenbildes*, S. 69-93) bietet (im Anschluß an die Klassifikation von Claude-François Menestrier 1681, vgl. S. 70) einen sehr wertvollen Überblick über Dekorationsstypen in der Zeit der Kulissenbühne, von den *Célestes* (Himmel) über *Sacrées* („die Heiligtümer und die Tempel der Götter“), *Militaires* („Feldlager, Arsenal und Schlachtenbilder“), *Rustiques* oder *Champêtres* („gestaltete [Gärten und Parks] und ungestaltete Naturräume“), *Maritimes* („Hafenszenen, Ansichten des Meeres“), *Royales* („königliche Residenzen und Paläste“), *Civiles* („Stadtstraße“), *Historiques* („Darstellungen der historischen Städte Rom, Athen oder Konstantinopel, daneben Veduten zeitgenössischer Städte und Darstellungen der sieben Weltwunder“) und *Poétiques* („alle Sujets aus der Literatur“) bis zu den *Magiques* („den magischen Schauplätzen und der Hölle“). Beigegeben sind 29 z.T. farbige Illustrationen, leider stark verkleinert.

DONALD BURROWS (*Handel, Stuarts and Hanoverians: Handel's English Church Music and the Image of the British Monarchy*, S. 95-103) rekonstruiert die (institutionellen und gattungsgeschichtlichen) Rahmenbedingungen, unter denen Händels Musik zum Dankgottesdienst nach dem Frieden von Utrecht 1713 und zur Krönung Georgs II. und Königin Carolines 1727 entstand. – SABINE HENZE-DÖHRING (*Händels Coronation Anthems*, S. 105-113) zeigt, daß die „Mutation der traditionellen Krönungsmusik zu einem – überspitzt formuliert – Händelkonzert“ (S. 110) 1727 ein durchaus außerordentlicher Vorgang war. Zu den Umständen der Entstehung und Aufführung der Anthems vgl. auch LIESELOTTE BENSE, *Händels Anthems für die Krönung Georgs II. und seiner Gemahlin Königin Caroline in der Westminster-Abtei am 11. Oktober 1727* (S. 307-326). – ANNETTE LANDGRAF (*Die Begräbniszeremonie für Queen Caroline [1737]*, S. 115-125) sucht Händels (bei BURROWS nur kurz erwähntes, vgl. S. 102f.) *Funeral Anthem* für die Königin als Substitut der Leichenpredigt zu erweisen (S. 122).

KLAUS HORTSCHANSKY (*Ein verkapptes Orpheus-Drama? Händels Hochzeits-Serenata II Parnasso in festa per gli sponsali di Teti e Peleo für Prinzessin Anne und Prinz Wilhelm von Oranien* [1734] (*HWV 73*), S. 127-146), zu der als "klingendes Bild" (S. 128) aufzufassenden Serenata (HORTSCHANSKY möchte sie als „episches Oratorium“ verstehen, S. 142): Die Stoffwahl – Thetis und Peleus – wird als Hinweis darauf gedeutet, daß die Braut diese Ehe nur unwillig einging (S. 130), während die Orpheus-Figur für treue Liebe stehe (S. 131). Eingehender analysiert wird die (aus dem Oratorium *Athalia* entlehnte) Arie des Orpheus „Ho perso il caro bene“ (S. 134-140). – HANS-GEORG HOFMANN („Sing unto God“ – *Bemerkungen zu Händels Festmusik anlässlich der Hochzeit des Prinzen Frederick of Wales mit Prinzessin Augusta von Sachsen-Gotha (1736)*, S. 147-162), zum Anthem „Sing unto God“ (S. 150f.) und zur Oper *Atalanta*, die einen „Kompromiss zwischen *opera seria* und höfischem Schäferspiel mit „Licenza“ darstelle (S. 161).

ULRIKE KRENZLIN („...Where heav'n born Flora reigns, & Handel warbles airs divine“. *Über das Verhältnis von Bildhauerei und Musik am Beispiel des Händel-Denkmal von Louis-François Roubiliac (1702-1762)*, S. 163-177) deutet das Denkmal als Allegorie der Musik, „personifiziert als der mythologische Orpheus“ (S. 175). – Dagegen behandelt WOLFGANG SCHENKLUHN (*Zwischen Repräsentation und Selbstdarstellung – die späten Händelporträts von Thomas Hudson*, S. 193-210) zwei Gemälde von 1749 und 1756; der Komponist ist „einmal als ein dynamisches, diesseitiges Künstlergenie und zum anderen als ein bereits still entrückter Gentleman“ dargestellt (S. 210).

WOLFGANG RUF, *Höfisches und städtisches Leben in Halle vor und während der Jugendzeit Händels* (S. 179-192): „Die ökonomische und politische Situation in Halle, aber auch die in Weißenfels waren kaum geeignet, eine Zukunft mit einem Musikerberuf aufzubauen. (S. 191)“

HANS-ERNST MITTIG (*Händels Ode HWV 75 im Vergleich mit Alexanderfesten der Malerei*, S. 211-222), zu Drydens *Ode Alexander's Feast* als „betrachtendes“ (nicht dramatisches) Gedicht (S. 217f.) und zur englischen Sicht Alexanders als der Negativfigur des „unersätlichen Eroberers“ (S. 221).

GRAYDON BEEKS (*Making a Living in the Pit: the Career of Thomas Rawlings*, S. 223-238), über die Lebensumstände eines Geigers, der seit den 30er Jahren (S. 227) in Händels Orchester gespielt haben könnte und auch als Kopist (speziell von Händels Musik) tätig war (vgl. S. 236f.).

EVA ZÖLLNER („He Hears no Other Music if he can Help it“. *George III. und die Händelbegeisterung am englischen Hof in der zweiten Hälfte des 18. Jhs.*, S. 239-250) stellt Belege für ein „echtes, persönliches Interesse George III. an der Musik Händels lange Jahre vor der Commemoration“ von 1784 (S. 249) zusammen. – WILLIAM WEBER (*Court Tradition and the 1784 Handel Commemoration*, S. 251-260), zum Leben am Hof Georgs III., u.a. auf der Grundlage der Briefe von Lady Mary Coke (vgl. S. 253).

Der Festvortrag von SILKE LEOPOLD (*Mannsbilder – Weisbilder. Händels Personendarstellung im Kontext höfischer Sitten*, S. 263-282) zeigt Händel als Komponisten, der die „Frage nach der Spannung zwischen individueller Gefühlslage und gesellschaftlichem Anstand in das Zentrum seiner musikalischen Erfindung rückte, der mit seiner Musik Menschenbilder von einer geradezu realistischen Plastizität entwarf“ (S. 264); demonstriert wird das am Beispiel höfischer Affektkontrolle (S. 267), speziell in der Da capo-Arie (S. 271ff.). Die Besetzung der Hauptrollen mit Kastraten (S. 278ff.) wird damit begründet, daß auch Helden wie Alexander in der Oper „in erster Linie Liebhaber“ seien (S. 281), die sich bei Hof 'weiblich' zu verhalten hatten (S. 280).

Von den „freien Forschungsbeiträgen“ behandelt JOHN H. ROBERTS (*Hamdel and Gasparini: The Eriolinda Borrowings*, S. 285-305) eine heute in Hamburg befindliche Hs. von Francesco Gasparinis [1661-1727] *Eriolinda* (Fassung Turin 1719, vgl. S. 285) aus Händels Besitz; Zitate daraus lassen sich in fünf 1731-1736 entstandenen Opern nachweisen (*Ezio*, *Orlando*, *Il pastor fido*, *Ariodante* [in drei Arien] und *Giustino*, vgl. die Übersicht S. 287). Eine Arie Gasparinis aus dem 1713 in London aufgeführten Pasticcio *Eriolinda* könnte Vorbild für eine Arie in Händels *Brockes-Passion* (1716) gewesen sein (S. 301f.). – RAINER HEYINK (*Georg Friedrich Händels Rodrigo: Anmerkungen zur Entstehungsgeschichte, Quellenlage und Rekonstruktion*, S. 327-339) erörtert die Umstände der Entstehung von Händels erster italienischer Oper (UA Florenz, Herbst 1707) und die musikalischen Quellen (S. 336-339). – BERTHOLD OVER (*Agrippinas Reise nach Frankreich*, S. 377-381) weist darauf hin, daß Kurfürst Max Emanuel von Bayern im Oktober 1713, als er in Compiegne im Exil lebte, von seiner Frau aus Venedig das (vollständige?) Manuskript einer Händel-Oper erhielt (wahrscheinlich die in Venedig in der Karnevalssaison 1709/10 aufgeführte *Agrippina*, vgl. S. 379).

RAINER KLEINERTZ (*Zur Frage der Autorschaft von Händels Johannespassion*, S. 341-376) schließt vor allem aus zahlreichen „expliziten und impliziten, stets jedoch erkennbaren Anspielungen auf Händel“ (S. 372) in Matthesons *Des fragenden Componisten Verhör über eine gewisse Passion*

(1724), die wohl 1704 aufgeführte Johannespassion sei (entgegen der heute vorherrschenden Auffassung) wohl doch als ein Werk Händels zu betrachten.

Der Berichtsteil informiert u.a. über Aufführungen von Händel-Opern und -Oratorien (S. 385-393; an der Spitze steht – mit zwölf Inszenierungen und einer konzertanten Aufführung – *Giulio Cesare in Egitto*).

*Pietro Metastasio, *Drammi per musica II. Il regno di Carlo VI 1730-1740*, a cura di ANNA LAURA BELLINA (Esperia. Collana di classici italiani), Venezia: Marsilio 2003, 794 S. + 1 CD-ROM

Die hier (10,17) ausgesprochene Hoffnung hat sich erfüllt: Der zweite Band der handlichen Metastasio-Ausgabe folgte dem ersten im kurzen Abstand von ungefähr einem Jahr. Ohne eigene Einleitung bietet er (wiederum in chronologischer Reihenfolge) jene zehn *drammi per musica*, die Metastasio am Hof Kaiser Karls VI. schrieb: *Demetrio*, *Issipile*, *Adriano in Siria*, *Olimpiade*, *Demofoonte*, *La clemenza di Tito*, *Achille in Sciro*, *Ciro riconosciuto*, *Temistocle* und *Zenobia*. Der knappgefaßte, aber sehr informative Kommentar (S. 739-794) gibt für die Texte aller geschlossenen Nummern Versart und Reimschema (einschließlich der Binnenreime) an, registriert die (zahlreichen) literarischen Reminiszenzen, bietet ggfs. Sacherläuterungen (z.B. zu den in *Olimpiade I 1* genannten antiken Sportgeräten, S. 758), dokumentiert das Vorkommen der Figurennamen in anderen literarischen Texten (nicht nur in Libretti) und präzisiert ggfs. auch die Quellenangaben im Argomento (vgl. wiederum zu *Olimpiade*, S. 757). – Daß mit diesem Band einige der bekanntesten Libretti Metastasios in verlässlichen Textfassungen leicht zugänglich gemacht werden, ist natürlich hochwillkommen; trotz der aktuellen Sparwut, die auch und gerade die öffentlichen Bibliotheken trifft, wünscht man der Ausgabe weite Verbreitung.

Inzwischen liegt auch die zugehörige CD-ROM vor, die zu den 26 *drammi per musica* insgesamt 141 verschiedene Druckfassungen, jeweils mit textkritischem Apparat, bietet. Natürlich ist das eine sehr wertvolle Ergänzung, und die technische Aufbereitung, Anordnung und Benennung der Dateien, formale Präsentation der Texte etc. sind sicher so übersichtlich wie möglich; dennoch wird, so fürchte ich, noch geraume Zeit vergehen, bis ich mich darin ebenso mühelos zurechtfinde wie in der Vorgeschichte der *Olimpiade*.

*FRIEDRICH LIPPMANN, *Zur Klassizität Pietro Metastasios*, aus: *La tradizione classica nelle arti del XVIII secolo e la fortuna di Metastasio a Vienna*, a cura di MARIO VALENTE e ERIKA KANDUTH, Roma: Artemide 2003, S. 407-426

Bestimmt die „Versöhnung von Gegensätzen“ als Prinzip von Metastasios Schaffen (S. 407): „eine Kunst voller Grazie, aber deshalb nicht arm an innerer Dramatik, an ‘passioni’; eine Kunst großartigen theatralischen Spieles, das zugleich aber ein ‘ernstes Spiel’ ist, Ausdruck von ‘filosofia’; eine Kunst, die geradezu den Optimismus der Aufklärung zu verkörpern scheint, und die dennoch an vielen Stellen einen Pessimismus offenbart, der Leopardi oder Foscolo gar nicht so fern steht; eine in vielem gewiß ‘typische’ Kunst, die aber doch – und sehr häufig – die Wandelbarkeit kennt: in den Charakteren, in der Dramaturgie, im Dramentyp; eine dramatische Kunst, die das Gebot der Einheit der Handlung befolgt, zugleich aber ausgiebige Nebenhandlungen bietet; eine Kunst, für die ihr Schöpfer in der Theorie den absoluten Primat vor den anderen Künsten gefordert hat, die sich aber in der Praxis mit diesen Künsten zu einem Gesamtkunstwerk großartigster Faktur verbindet; eine Kunst schließlich, die der ‘semplicità’ und ‘communicabilità’ huldigt, nicht ohne Rückbeziehungen jedoch zum eher ‘schwierigen’ Stil eines Tasso, Guarini oder Marino“ (S. 424).

Les enjeux de la traduction. Textes réunis et édités par GUILLAUME GROSS et LAURINE QUETIN (Coll. Etudes doctorales, 1), Tours: Presses Universitaires François-Rabelais 2003, 86 S:

Das erste Heft einer neuen Reihe vereinigt fünf Studien, die im Zuge der Vorbereitung musikwissenschaftlicher Dissertationen entstanden sind; sie wurden (im April 2002) im Rahmen einer Table Ronde diskutiert, an der auch ich teilnahm und die den Abschluß eines Seminars über *Les enjeux de la traduction* bildete (vgl. S. 19f.; ein kurzes Protokoll der Table Ronde S. 13-15). Neben zwei Beiträgen zu mittelalterlicher Musik und Musiktheorie enthält das Heft drei Referate zu italienisch-französischen Libretti des 18. Jhs: NICOLAS ARMAND (*La traduction du livret de L'Isola d'Amore mis en musique par Antonio Sacchini*: La Colonie, S. 59-63) vergleicht Sacchinis Intermezzo (Rom 1766) mit der frz. Übersetzung (Paris 1775). Daß der frz. Text an vielen Stellen ausführlicher ist (vgl. S. 60), hängt wesentlich damit zusammen, daß die it. Rezitative durch gesprochene Dialoge ersetzt wurden. In Nardos it. 'Arie' (der it. Text S. 61 enthält etliche Druckfehler) sind V. 1-16 an der formalen Gestaltung als Rezitativverse zu erkennen, die Arie (V. 17-31) ist nur zwei Verse kürzer als ihr frz. Pendant, das ja auf die gleiche Musik gesungen wurde. – NATHANAËL ESKENAZY (*Un exemple d'adaptation libre: Montezuma de G. Tagliozucchi e K.H. Graun* (Berlin, 1755), S. 65-73; die it. Zitate sind auch hier voller Fehler) arbeitet die Unterschiede zwischen Voltaires tolerante von fanatischen Christen unterscheidender Tragödie *Alzire* und dem europäische Barbarei denunzierenden Berliner Libretto heraus. Die irrige Auffassung, die Verfasserschaft Friedrichs II. (dessen frz. Entwurf von Tagliozucchi ins It. übersetzt wurde) lasse sich weder bestätigen noch widerlegen (S. 66), rührt daher, daß der Verfasser die einschlägigen Dokumente nicht kennt (vgl. Friedrichs Brief an Wilhelmine von Bayreuth vom 16.4.1754, zitiert z.B. bei H. KLÜPPELHOLZ, *Die Eroberung Mexikos aus preußischer Sicht. Zum Libretto der Oper Montezuma von Friedrich dem Großen*, in: Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung, hg. von A. GIER, Heidelberg 1986, S. 65-94). – GEORGIA KONDYLI (*D'Ipermestra aux Danaïdes: traduction ou adaptation du livret?*, S. 77-86) vergleicht Calzabigis (von Gluck nicht vertontes) Libretto mit du Roulllets und Tschudis frz. Text für Salieri (1784) und gelangt zu dem Schluß, daß es sich um eine „transformation“ oder „adaptation“ handle (S. 86). Die abschließende Behauptung, letztlich sei Aischylos die Quelle des Librettos, wird durch die (S. 78n) offenbar im Anschluß an ein Argomento angeführten weiteren antiken Referenztexte in Frage gestellt.

Der neuen Reihe gelten unsere besten Wünsche. Speziell auf weitere Arbeitsproben der von LAURINE QUETIN begründeten Pflanzschule für Studien zur italienischen Oper des 18. Jhs sind wir gespannt.

*IRENE HEGEN, *Wilhelmines Oper L'Argenore*, Archiv für Geschichte von Oberfranken 83 (2003), S. 329-361

Zu Entstehungsgeschichte, Textbuch und Musik (S. 351-354) der wohl 1740 erstmals aufgeführten Oper. Wichtige Informationen zu den Spielstätten in Bayreuth (S. 377-341) und zur Hofkapelle (S. 342). Wilhelmines Libretto-Entwurf sei von Gottscheds Theaterkonzeption beeinflusst (S. 345; allerdings besteht die „Ähnlichkeit“ mit Gottscheds 'Reformtragödie' *Sterbender Cato* wesentlich darin, daß alles ganz anders ist, vgl. S. 345f.). Die Inzest-Problematik in *Argenore* (S. 346; vgl. auch das Inhaltsresumé, S. 354-360) wird wie bei SUSANNE VILL (vgl. hier 10,18f.) mit eigenen Erfahrungen Wilhelmines (und ihres Bruders Friedrich) in Verbindung gebracht (S. 348). [S. 350 liegt ein Mißverständnis vor: Das im Argomento erwähnte *verisimile*, die erfundene Nebenintrige, steht nicht in Gegensatz zum Unwahrscheinlichen, sondern zur historischen 'Wahrheit' der Haupthandlung. – Im Zitat S. 329 Lesefehler, *Farnée* I. (wie von der Verf.in hs.lich im Sonderdruck verbessert) *fumée*.]

*LAURINE QUETIN, *L'opera seria de Johann Christian Bach à Mozart*, Préface de JEAN M. GOULEMOT, Genève: Minkoff 2003, 217 S.

Das kleine Buch führt am Beispiel von Johann Sebastian Bachs jüngstem Sohn in die Entwicklung der *Seria* in der zweiten Hälfte des 18. Jhs ein. Der erste Teil (S. 17-60) läßt die wichtigsten Stationen der Karriere von Johann Christian Bach Revue passieren: das familiäre Erbe (Johann Sebastian Bach habe der Oper mehr Interesse entgegengebracht, als meist angenommen wird, vgl. S. 21), erste Theatererfahrungen in Berlin (S. 26f.), der Wechsel nach Italien, wo die erste Oper *Artaserse* entsteht (Turin 1760, vgl. S. 33-41, zum Vergleich mit anderen Vertonungen desselben Librettos S. 36-38); 1762 der Umzug nach London, wo Bach 1763-1778 fünf Opern komponiert (S. 47-54), was ihn nicht daran hindert, zwei weitere Opern für Mannheim (1772 *Temistocle*, 1775 *Lucio Silla*) zu schreiben, wo er mit dem Libretto-Reformer Verazi zusammenarbeitet (S. 55-59). – Der zweite Teil (S. 71-92) ist Bachs musikalischem Stil gewidmet: Vertonung der Rezitative (S. 63-71); zunehmende Bedeutung der *Accompagnati*; Wandlungen der *Da capo*-Arie (S. 73-83); zu Einflüssen von *Opera buffa* und *tragédie lyrique* auf die *Seria* vgl. S. 77 und *passim*. J.Chr. Bach ist kein Neuerer (S. 90); er schreibt gesangliche Melodien, und „le timbre instrumental le fascine“ (S. 91). Die Bezeichnung *style galant* für seine Kompositionsweise wird nicht abgelehnt, aber nuanciert (S. 86).

Der letzte Teil (S. 93-143) ist dem Verhältnis zwischen J.Chr. Bach und Mozart gewidmet: persönliche Beziehungen (S. 96-103), Unterschiede in der Behandlung von Singstimme und Orchester (S. 107f.); es folgen Abschnitte zu den Sängern, mit denen Bach wie Mozart arbeiteten: Anton Raaff, Anna de Amicis, Dorothea Wendling und Giovanni Manzuoli (S. 110-122), zur Bedeutung des Bühnenbildes (S. 122-129) und zur Entwicklung der Arienform bis hin zu Mozart (S. 131-143). Die kurze Schlußbemerkung (S. 146-151) geht am Beispiel von Gamerras und Mozarts *Lucio Silla* (1772) auf das Verhältnis von Librettist und Komponist ein. LAURINE QUETIN rekonstruiert an einem repräsentativen Beispiel das musik(theatralische) Umfeld des jungen Mozart und wirft damit neues Licht auch auf die Opern der Reifezeit.

*ProgrammBuch Staatsoper Stuttgart. Vicente Martín y Soler, *Una cosa rara*, Spielzeit 2003/2004, 128 S.

Bietet ein halbes Dutzend Beiträge zu Martín y Soler, Da Ponte und ihrer hierzulande selten gespielten Oper (vgl. auch hier 9,24): CHRISTINE MARTIN (*Ein seltener Fall – Anmut und Wahrheit*, S. 9-11), zu Martín y Solers „radikal vereinfachtem, empfindsamem Stil“, den die Zeitgenossen „als authentische Ausdrucksform natürlicher Empfindungen“ begriffen (S. 10). – TINA HARTMANN (*Opera buffa goes Singspiel oder Eine Oper von Da Ponte, die Musik ist von Martín y Soler*, S. 19-26) liest das Libretto vor der Folie des (nord)deutschen Singspiels und hebt die „moralische Integrität der Handlungsführung“ (S. 20) in der „bürgerlichen Pastorale“ (S. 21) hervor. – SILKE LEOPOLD (*Wie der Spanier Mozart in den Schatten stellte. Vicente Martín y Solers Una cosa rara*, S. 59-68) situiert die Oper im Wiener Kontext der 80er Jahre. – DOROTHEA EVA LINK (*Der musikalische Stil von Martín y Solers Opern für Wien*, S. 69-88) zeigt an Beispielen, wie der „Melodiker“ Martín „Liederstil mit *Buffa*- und *Seria*-Elementen [verbindet]“ (S. 70) und Musik für Liebhaber (nicht wie Mozart für Kenner) schafft (S. 85-88).

*DANIEL BRANDENBURG, *Textkritische Anmerkungen zu Mozarts KV 36 (33i)*, Mozart-Jahrbuch (2002), S. 1-7

Verbesserungsvorschläge zum Text von Rezitativ und Arie *Or che il dover – Tali e cotanti sono* (Salzburg, wohl Ende 1766): ST. KUNZES Edition in der Neuen Mozartausg. enthält mehrere hypermetrische Verse. BRANDENBURGS Textherstellung ist eindeutig vorzuziehen; allerdings wäre V.

4 der Arie „Non sanno qual rancor“ weder syntaktisch noch inhaltlich besonders geglückt. Nach Ausweis des Facsimile (S. 5) schrieb Mozart „Sano qual Ra Cor“; sollte es sich um einen Abschreibefehler handeln? (Eine überzeugende Emendation habe ich allerdings auch nicht anzubieten.) Als Verfasser des Textes wird Giambattista Varesco in Betracht gezogen (S. 7).

*RENATO RAFFAELLI, „*Verrai tu a cenar meco*“? *Il nucleo della leggenda di Don Giovanni e del Convitato di pietra*, aus: Il convitato di pietra. Don Giovanni e il sacro dalle origini al Romanticismo. Atti del Convegno interuniversitario. Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere (11-12 giugno 2001), a cura di MONICA PAVESIO, Torino: Ed. dell'Orso 2002, S. 27-39

‘Kern’ oder Keimzelle der Geschichte sei, daß der Spötter einen Toten zum Essen einlädt (S. 29); auf die Einladung folgten der Besuch des Toten beim Frevler und der geforderte Gegenbesuch, der den Untergang des Unvorsichtigen bedeute (S. 29f.), sofern er das Tabu breche, als Lebender nicht von den Speisen der Toten zu essen (S. 35-39; vgl. dazu schon hier 7,16). [In Da Pontes Libretto (und der Vorlage von Bertati) fehlt der Gegenbesuch (vgl. S. 32f.) vielleicht deshalb, weil die Librettisten einen durch die Verchristlichung des Stoffes entstandenen Widerspruch bemerkt haben: Der Komtur ist natürlich nicht verdammt, sondern gerettet (er will nicht mit Don Giovanni essen, weil er sich von „cibo celeste“ nährt: Da Ponte II 15, ähnlich Bertati 24); wenn er den Frevler zu sich einlädt, kann er ihn folglich schlecht mit den Speisen der Hölle bewirten wie bei Tirso de Molina.]

*RENATO RAFFAELLI, „*Se vedeste che figura*“. *Il convitato di pietra tra gesto parola immagine*, aus: Tra parola e immagine. Effigi, busti, ritratti nelle forme letterarie. Atti del convegno Macerata, Urbino 3-4-5 aprile 2001, a cura di LUCIANA GENTILI e PATRIZIA OPPICI, Pisa – Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali 2003, S. 201-219

Zu Ursprung und Bedeutung des Don Juan-Stoffes (S. 201-206; vgl. oben) und zur Rolle der Statue in den Fassungen nach Tirso, speziell zum Nicken / Sprechen als Antwort auf die Einladung zum Essen (S. 212) und zu den skatologischen Konsequenzen der Angst des Dieners (S. 214ff.; wenn man an Mozarts Bäsle-Briefe denkt, wird man die Streichung dieses Details in seinem *Don Giovanni* eher Da Ponte zugutehalten wollen).

*BERNARD BANOUN, „*Flûte double de la nuit*“. *La Flûte enchantée dans l'œuvre de Werner Kofler*, *Recherches sur le monde germanique* (2003), S. 299-310

Ergänzt die Geschichte der literarischen *Zauberflöte*-Rezeption bei G. MEINHOLD (vgl. hier 8,25) um drei wichtige Texte: Der Österreicher Werner Kofler (*1947) reflektiert im Prosastück *Mutmaßungen über die Königin der Nacht* (1989), im Hörspiel *Was geschah mit der Königin der Nacht?* (1992) und im Theaterstück *Tanzcafé Treblinka* (2001) die Aufführungsgeschichte der *Zauberflöte* unter dem Nationalsozialismus und die Interpretation des Werkes im Sinne der faschistischen Ideologie (vgl. S. 305). Die Ambiguitäten des Librettos (vgl. S. 308f.) veranlassen ihn zu einer Umdeutung, die das Sarastro-Reich in die Nähe des NS-Systems rückt und die Königin der Nacht mit den Opfern der Barbarei gleichsetzt (S. 305).

*Hudební věda. Vydává čtvrtletně Ústav pro hudební vědu AV ČR [Musicology. Published quarterly by The Institute of Musicology, Academy of Sciences of the Czech Republic] XXXVIII (2001), Heft 3-4, S. 217-458

Das TOMISLAV VOLEK anlässlich seines 70. Geburtstags gewidmete Heft enthält mehrere Beiträge zur Musik des 18. Jhs, zu Mozart, Haydn und Beethoven. An dieser Stelle sei nur hingewiesen auf DAVID J. BUCH, *Così fan tutte*, *La scuola degli amanti* and *L'École des amants* (S. 313-320) [betrachtet die Bezüge zu Ariost im *Così-Libretto* vor der Folie des heroisch-komischen Epos (S.316f.) als wesentlich komische Elemente (S. 314); erwähnt nicht, daß – neben *L'École des amants* von Lesage und Fuzelier, 1716 (S. 314f.) – auch die im *Orlando Furioso* (Canti XLII/XLIII) geschilderte Treueprobe als Intertext für *Così fan tutte* in Frage kommt]; ALENA JAKUBCOVÁ, „*Ihr, Furien, kommt...!*“ *Theatrales Vergnügen am Schrecklichen um 1790* (S. 343-375; S. 365-375 Abb.en von Seiten des Textms. und der Partitur) [analysiert das „szenische Melodrama“ *Circe* (1789) des „seit seinen Universitätsstudien stets mit Prag verbundenen“ (S.343) Wenzel Praupner (1754-1807) und ediert den (anonymen) Text (S. 354-363)].

WOLFRAM ENBLIN, *Die italienischen Opern Ferdinando Paërs. Studien zur Introdution und zur rondò-Arie* (Musikwissenschaftliche Publikationen, 22), Hildesheim – Zürich – New York: Olms 2003, 300 S.

Das Buch enthält nur den ersten Teil der von HERBERT SCHNEIDER betreuten Saarbrücker Dissertation [der zweite Teil erschien unmittelbar vor Redaktionsschluß der *Mitteilungen*: W.E., *Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke Ferdinando Paërs (PaWV)*. Bd 1: *Die Opern* (Musikwissenschaftliche Publikationen, 23,1), Hildesheim – Zürich – New York: Olms 2004, 807 S., dazu demnächst hier]. – Die Forschung hat Ferdinando Paër (1771-1839) bisher wenig Aufmerksamkeit geschenkt (am ehesten findet er noch als Antagonist Rossinis im Paris der 20er Jahre Erwähnung). In einem biographischen Abriss (S. 15-27) informiert ENBLIN zunächst über Paërs Aktivitäten zwischen Parma, Wien, Dresden und Paris, dann behandelt er die Introdution (S. 28-193) und das *rondò* (S. 194-258) in Paërs *Serie*, *Semiserie* und *Buffe*. Beide Hauptkapitel werden mit einer Übersicht über zeitgenössische Definitionen der Introdution bzw. des *rondò* eröffnet (S. 29-37, 194-208), an die sich jeweils ein Forschungsbericht (S. 40-52, 209-213) anschließt. Im Kapitel zur Introdution werden auch Ergebnisse literaturwissenschaftlicher Forschung zur Dramenexposition rekapituliert (nach PFISTER und ASMUTH, S. 53-55). Nachdem die Introdutionsszenen aller Opern Paërs tabellarisch präsentiert worden sind (S. 58-61, 94-96, 145-149), folgen detaillierte musikalische Analysen der Introdutionsszenen aus je zwei *Serie*, *Semiserie* und *Buffe*, mit vielen Notenbeispielen und Tabellen; die Introdutionsszenen von vier weiteren *Semiserie* werden knapp mit den (meist frz.) Textvorlagen verglichen (S. 128-138). Paërs Vorliebe für individuelle musikalische und szenische Lösungen erschwert eine gattungsmäßige Typologisierung (S. 192); immerhin zeigt sich: „Grundlage der *Buffa-introduzione* ist der Dialog bzw. das Ensemble. (...) Grundlage der *Seria-introduzione* ist der Chor bzw. das Solo. (...) Die *Tableaubildung* ist (...) ein Merkmal der *Seria-Introdution*“ (S. 192).

Die zeitgenössischen *rondò*-Definitionen geben kein einheitliches Bild, der Terminus bezeichnet sowohl das einsätzigte *Ritornell-Rondo* wie die It. ENBLIN (S. 257) aus diesem hervorgegangene zweisätzigte Form, die als Vorstufe der vierteiligen Standardform mit *Cantabile* und *Cabaletta* zu betrachten sei (ebd.). Eingehend analysiert werden (S. 217-248) sechs *rondòs* aus sechs zwischen 1792 und 1805 entstandenen Opern (denn „die Häufigkeit der Bezeichnung *rondò* [nimmt] nach 1800 rapide ab“, S. 249).

Alles in allem bietet Paërs Kompositionsstil „ein recht heterogenes Bild“, was mit der „Verbindung der italienischen, deutschen und französischen Traditionen“ erklärt wird (S. 259). Hoffen wir, daß die Arbeit, und daß auch das Werkverzeichnis (s.o.), als Initialzündung für weitere Forschungen wirkt.

Il Turco in Italia a cura di FIAMMA NICOLodi (I Libretti di Rossini, 9), Pesaro: Fondazione Rossini 2002, CXXXVII + 501 S.

Seit 1994 erscheint jedes Jahr ein Band der nützlichen Reihe, die Rossinis Libretti, ihre (dramatischen) Vorlagen und wichtige Stationen der zeitgenössischen Rezeption vorwiegend auf italienischen Bühnen in Facsimile-Reproduktionen zugänglich macht (vgl. zuletzt hier 9,27f.). Beim *Turco* (UA Mailand 14.8.1814) ist die Quellenlage klar: Felice Romani adaptierte das gleichnamige Libretto von Caterino Mazzolà, das von Franz Seydelmann (Dresden 1788 / Wien 1789), Franz Xaver Süssmayr (Prag 1794) und Francesco Bianchi (Venedig 1794) vertont worden war; Romanis Vorlage war das Wiener Libretto (vgl. S. XXIII; abgedruckt S. 19-84).

34 Einstudierungen 1814-1830 sind durch Libretto-Drucke dokumentiert; außer dem Mailänder Uraufführunglibretto sind hier die Textbücher aus Florenz 1814, Bologna 1816, Rom 1819, Neapel 1820 (mit gesprochenen Dialogen, die Rolle des D. Geronio wurde in neapolitanischen Dialekt umgeschrieben) und Paris 1820 (it.-frz.) reproduziert. – Die ausführliche Einleitung von F. NICOLodi und P. TROVATO vergleicht die Texte Mazzolàs und Romanis (vgl. die Tabellen zu wörtl. Entlehnungen und Anklängen, S. XXV-XXXVII, und zu Übereinstimmungen / Abweichungen in der Szenenfolge, S. XLII-XLIX). Mit großem Aufwand wird ein Stemma der Libretto-Drucke erstellt (nach der LACHMANNschen Methode des Leitfehler-Vergleichs, vgl. S. LXVIII-XCIII); es war sinnvoll, das einmal durchzuexerzieren, aber wirklich gelohnt hat sich die Sisyphus-Arbeit wohl nicht. Zuletzt (S. XCIX-CXXII) wird an Beispielen die Aufführungspraxis des frühen 19. Jhs (Eingriffe der Zensur, Einfügung bzw. Austausch von Nummern nach den Wünschen der Sänger, etc.) dokumentiert; als Verständnishilfe zum Textbuch aus Neapel hat P. TROVATO dankenswerterweise eine linguistische Studie (mit Glossar, S. CXXIII-CXXXVII) zum (recht 'literarischen', vgl. S. CXXXI) Neapolitanisch D. Geronios beigegeben. Wie die früheren wird man auch diesen Bd gern und dankbar benutzen.

La Gazzetta. Zeitschrift der Deutschen Rossini Gesellschaft e.V. 13 (2003), 56 S.

Die neueste Ausgabe der Gazzetta enthält neben sechs Rezensionen einen biographischen und zwei werkanalytische Artikel: RETO MÜLLER (*Rossini in Bad Kissingen*, S. 4-19) informiert auf der Grundlage vieler Dokumente über Rossinis Kuraufenthalt in Bad Kissingen (Juli/August 1856), den Kurbetrieb und das gesellschaftliche Leben dort; drei musikalische Widmungen (S. 14-16) weisen voraus auf die *Musique anodine* (1857). – SAVERIO LAMACCHIA (*Dieser Despot von einem Grafen, dieser Taugenichts Figaro: eine neue Betrachtung von Almaviva, o sia L'inutile precauzione alias Il barbiere di Siviglia*, S. 20-27) weist mit Recht darauf hin, daß Figaros Intrigen, die Almavivas Verbindung mit Rosina begünstigen sollen, sämtlich scheitern (S. 25f.) [was weniger mit Beaumarchais Bindungen an Ancien Régime oder Revolution, so S. 26f., als damit zu tun hat, daß Figaro Träger der komischen Handlung, nicht der Komödienhandlung ist, vgl. R. WARNING, *Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie*, in: Das Komische, hg. von W. PREISENDANZ und R.W. (Poetik und Hermeneutik, 7), München 1976, 279-333]. Almaviva triumphiert über Bartolo in der vorteiligen Arie „Cessa di più resistere“ (S. 22f.), allerdings nicht dank „eines entschlossenen Gewaltaktes“ (so S. 21), sondern weil der Ehevertrag bereits unterschrieben und die Ehe des liebenden Paares damit unauflöslich ist (die Bedeutung der *scrittura* für die Lösung des Konflikts geht aus den Szenenanweisungen eindeutig hervor). – NORBERT PRITSCH (*Rossinis Petite messe solennelle und ihr musikalisches Vorfeld – Versuch einer einordnenden Annäherung*, S. 28-37) zeigt, daß Rossini auf den Typus der Kantatmesse wie auch auf den sinfonischen Messentyp rekurriert (S. 34) und nennt Palestrina, Bach, Jommelli und Cherubini als mögliche Anreger. – Unter den Rezensionen verdient RETO MÜLLERS Besprechung der Neausg. von *La gazzetta* (S. 40-45) wegen der weiterführenden Überlegungen zur Entstehungsgeschichte der Oper (mögliche Entlehnungen aus dem *Barbiere*) besondere Beachtung.

*RENATO RAFFAELLI, *Modelli classici nella Cenerentola*, aus: Bollettino del Centro rossiniano di studi 42 (2002), S. 55-72

Verweist auf den Stern Arcturus, der den Prolog zur plautinischen Komödie *Rudens* spricht, als Vorbild für die Figur des Alidoro: Beide gebieten den Elementen und verursachen ein Unwetter, welches das glückliche Ende ermöglicht (S. 61) und prüfen den Charakter der Menschen (S. 62); vor allem die 1820 hinzugefügte Arie Alidoros („Là del ciel nell'arcano profondo“) scheint vom *Rudens*-Prolog inspiriert (S. 63f.). – Der zweite Teil des Beitrags (S. 64-72) nennt die *Captivi* des Plautus als Vorbild für Don Magnificos Ernennung zum Kellermeister (vgl. dazu schon hier 10,25).

*Stendhal – Amadeus Wendt, *Rossini's Leben und Treiben vornehmlich nach den Nachrichten des Herrn v. Stendhal mit Urtheilen der Zeitgenossen über seinen musikalischen Charakter begleitet* von Amadeus Wendt. Mit Nachworten von KLAUS LEY und RETO MÜLLER (Schriftenreihe der Deutschen Rossini Gesellschaft e.V., 5), Hildesheim – Zürich – New York: Georg Olms 2003, XVI + 535 S.

Stendhals *Vie de Rossini* erschien wohl im November 1823 (vgl. R. MÜLLERs Nachwort, S. *507); im Juni 1824 lag Wendts deutsche Bearbeitung vor. In der Vorrede (S. V-XIV) erläutert er seine Eingriffe in Stendhals Text: Wendt hat durch Umstellungen den Stoff in eine systematische Ordnung gebracht, nicht zum Thema Gehörendes weggelassen und korrigierende Anmerkungen hinzugefügt, wenn er mit Stendhal nicht einer Meinung war; außerdem hat er seine Vorlage um Informationen über die Jahre 1822 bis 1824 ergänzt (S. 236-267), „Urtheile der Zeitgenossen über Rossini“ zusammengestellt (S. 312-387) und in einer „Nachrede des Herausgebers“ (S. 388-434) sein eigenes Urteil formuliert und begründet. Gegen Stendhal, der als Anhänger der italienischen Schule den Primat der Melodie vertritt, betont Wendt an vielen Stellen die Bedeutung der Harmonie (vgl. z.B. seine Anm. S. 76; sowie das Nachwort K. LEYS, S. *460). LEY (Nachwort, S. *443-*488, speziell S. *484f.) nimmt an, Stendhal selbst habe die Anregung zur deutschen Bearbeitung (wie auch zur englischen Übersetzung seines Buches) gegeben, was allerdings nicht gesichert scheint. Das Nachwort von RETO MÜLLER (S. *489-*535) informiert zuverlässig über Wendts Leben und Schriften (zu den auf Rossini bezogenen Veröffentlichungen S. *496-*506), verdeutlicht an Beispielen seine Bearbeitungsmethode (S. *511-*530) und verweist auf zeitgenössische Rezensionen (S. *530-*533).

*FRIEDRICH LIPPMANN, *Cosa possiamo imparare dalle fonti per la conoscenza dello stile belliniano? Filologia e interpretazione*, aus: Vincenzo Bellini. Verso l'edizione critica. Atti del Convegno internazionale Siena, 1-3 giugno 2000, a cura di FABRIZIO DELLA SETA e SIMONETTA RICCIARDI, Firenze: Olschki 2004, S. 1-14

Zeigt an einigen Beispielen die Bedeutung von Varianten in Bellinis Opern auf: *La Straniera* (Modifikation eines Rezitativs, S. 2f.); *I Capuletti e i Montecchi* (Übernahme der Cabaletta Romeos im ersten Akt aus *Zaira*, S. 3-5, und nachträgliche Änderungen in Giuliettas Arie im zweiten Akt, S. 5f.); *Il pirata* (Streichung des Terzetts im zweiten Akt und Ersetzung des zweiten Finales durch die Arie Imogenes, S. 6-8); *Norma* (u.a. Einfügung eines Chors hinter der Bühne in die Cabaletta des Terzetts im ersten Finale, S. 8-10); abschließend wird eine Skizze zur Arie Gualtieros im zweiten Akt des *Pirata* ediert und interpretiert (S. 10-14).

*JEAN-CHARLES MARGOTTON, *Die Gewalt der Heiligen Cäcilia. Das Bild der Musik bei Wackenroder, Hoffmann und Kleist*, aus: ANDREA HOHMEYER, JASMIN S. RÜHL, INGO WINTERMEYER (Hrsg.), *Spurensuche in Sprach- und Geschichtslandschaften. Festschrift für ERNST ERICH METZNER, Münster – Hamburg – London: Lit 2003, S. 409-420*

Zur Problematisierung der Kunst, speziell der Musik, in der Romantik: „das Erhabene als das Faszinierende der Kunst und der Natur wird verinnerlicht und zugleich als entfremdende, unheimliche Macht erlebt“ (S. 420); das wird an Wackenroders „Parabel“ (S. 411) *Wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen* (S. 410-415; der Text erscheint als „das Bekenntnis eines romantischen Künstlers, der nicht mehr die Möglichkeit hat, die Welt ungebrochen zu erfahren, sondern zwischen Ideal und Misere, Hölle und Paradies, überirdischer, unerreichbarer Sphärenharmonie und selenos klarrender, grotesk-dissonierender Realität hin [sic] und hergerissen ist“; S. 415), E.T.A. Hoffmanns *Rat Krespel* (S. 417f.) und Kleists *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* (S. 419f.) gezeigt.

**Carl Maria von Weber in Bad Ems 1825*, Offenbach-Studien 134 = Bad Emser Hefte 248, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2004, 24 S.

Der (von Offenbach geschätzte, was die Veröffentlichung des Hefts in der Bad Emser Reihe rechtfertigt, vgl. S. 3) Weber schrieb während seiner Emser Kur 1825 siebzehn Briefe an seiner Frau, die in einer bibliophilen Ausgabe veröffentlicht wurden („...*die Hoffnung muß das Beste thun. Die Emser Briefe Carl Maria von Webers an seine Frau*, hg. von den Mitarbeitern der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausg. JOACHIM VEIT mit EVELINE BARTLITZ und DAGMAR BECK, München: Allitera 2003); anlässlich der Buchpräsentation in Bad Ems (Januar 2004) hielt J. VEIT eine Ansprache, die die *pièce de résistance* des vorliegenden Hefts bildet (S. 6-14). Auszüge aus zwei Weber-Biographien (S. 16-23) dokumentieren das letzte Lebensjahr des Komponisten.

*HELGA LÜHNING, *Schubert als Dramatiker: Alfonso und Estrella. Vorurteile, Mißverständnisse und einige Anregungen zu einer Neuorientierung*, aus: *Schubert und das Biedermeier. Beiträge zur Musik des frühen 19. Jahrhunderts. Festschrift für WALTER DÜRR zum 70. Geburtstag*, hg. von MICHAEL KUBE, WERNER ADERHOLD und WALBURGA LITSCHAUER, Kassel etc.: Bärenreiter 2002, S. 25-43

Geht aus von Liszts Aufsatz (anlässlich der Weimarer Uraufführung 1854), der zum „Leitfaden“ der *Alfonso und Estrella*-Rezeption wurde (S. 27), speziell durch die Auffassung, die Oper sei undramatisch (vgl. S. 28f.). Schubert verbinde „szenisch-tableauartige“ und konventionelle Nummerngliederung (S. 30; die Oper ist also nicht „durchkomponiert“, vgl. S. 32), ohne gesprochene Dialoge oder Secco-Rezitative (S. 31). Das ‘romantische’ Sujet (vgl. S. 33) zeichne sich durch Nähe zum Märchen aus (S. 34). Schobers vielgeschmähtes Libretto (S. 34f.) leide u.a. darunter, daß „die Musik manchmal recht grob mit dem Text, insbesondere mit dessen literarischen Ebenen“ umgeht (S. 36). Die musikalische Dramaturgie scheint bestimmt „von der offenen (...) Vorstellung zyklischer Verbindung einerseits und von der vergleichsweise geschlossenen (...) Konzeption des Opernfinals andererseits“ (S. 42).

*JOSEF HEINZELMANN, *Präludien ohne Folgen: Der Mittelrhein als musikalische Bühne preußischer Präsenz (Spontini, Meyerbeer, Onslow)*, aus: Jahrbuch für westdeutsche Landesgeschichte 28 (2002), S. 499-531

Stellt Spontinis vergessene *Agnes von Hohenstaufen* (Berlin 1827/29, letzte Fassung 1837) vor; für das scharf kritisierte Libretto Raupachs („dichterisch eine Missgeburt“, S. 508) wurde „eine Episode aus der mittelalterlichen Geschichte Deutschlands gewählt (...) die zugleich der klassizistischen Verherrlichung des preußischen Königtums und der romantischen Verklärung der Nation dienen sollte, und (...) im Rheinland spielt, das man nun auch ideologisch für Preußen gewinnen wollte“ (S. 502). Ein eigenes Unterkapitel (S. 509-516, mit fünf Abb.) ist Schinkels Dekorationsentwürfen gewidmet. – Die beiden folgenden Abschnitte teilen unbekannte Dokumente mit: Für drei der Konzerte, die Meyerbeer anlässlich der Rheinreise der englischen Königin Victoria 1845 im Schloß Brühl, in Koblenz und auf Stolzenfels leitete (S. 516-527), notierte der Komponist eigenhändig die Programmfolge (vgl. die Transkription, S. 523-525), offenbar als Gedächtnisstütze für den Kritiker Jules Janin. Und auf dem Programmzettel eines Konzerts der preußischen Militärmusik in Mainz Ende Mai 1847 gab der heute fast vergessene Komponist George Onslow einem Bewunderer ein Autogramm (S. 527-530).

*HELGA LÜHNING, *Wenn Maria Stuart in die Oper geht. Von Schillers Drama zum Libretto für Donizetti*, aus: Edition und Übersetzung. Zur wissenschaftlichen Dokumentation des interkulturellen Texttransfers. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition, 8. bis 11. März 2000, hg. von BODO PLACHTA und WINFRIED WOESLER (Beihefte zu editio, 18), Tübingen: Niemeyer 2002, S. 419-433

Stellt zunächst die (wenigen) Stellen zusammen, an denen Schillers Tragödie Raum für Ergänzung durch Musik bietet (S. 419-423). An ein Resumé der Entstehungsgeschichte (S. 424 [in Donizetti als Prosa wiedergegebenem Brief folgen auf einen Satz Prosa 12 Settenari: drei Vierzeiler mir Reimschema xaxa]) folgt (S. 426-430) ein summarischer Vergleich des Librettos mit der Vorlage (vgl. das Schema, S. 431-433). Daß „Schiller außerhalb Deutschlands kaum bekannt war“ (S. 425), ist nicht richtig, vgl. die intensive frz. Schiller-Rezeption (dazu E. EGGLI, *Schiller et le romantisme français*, 2 Bde, Paris 1917), die sich angesichts der Abhängigkeit der it. Libretti von frz. Mustern auch jenseits der Alpen auswirken mußte. Die Abgrenzung der Gattung Libretto vom Sprechtheater (S. 426f.) übernimmt leider einige Pauschalaussagen aus dem ziemlich schlechten Buch von INASARIDSE. Daß sich in der Oper „ein derart zwielichtiger, komplizierter Charakter“ wie Leicester „nicht darstellen“ ließ (S. 427), wird z.B. durch die Beispiele ‘schwankender Helden’ widerlegt, die ANSELM GERHARD namhaft gemacht hat (vgl. *Die Verstärkung der Oper*, Stuttgart – Weimar 1992, S. 93-96).

Meyerbeer Magazin. Mitteilungen des Meyerbeer-Instituts e.V. Schloß Thumau Nr. 12 (2003), 35 S.

Enthält neben Aufführungskritiken zwei Forschungsbeiträge: SABINE HENZE-DÖHRING (*Meyerbeer und Berlioz*, S. 3-11) skizziert die „offenbar enge, auf jeden Fall kontinuierliche persönliche und künstlerische Beziehung“ beider Komponisten (S. 3), wobei „der immense gegenseitige künstlerische Respekt im Wesentlichen Aspekte der Instrumentation betraf“ (S. 5). – ARNOLD JACOBSHAGEN (*Meyerbeers Opernprojekt Le Portefaix*, S. 12-26) verfolgt die Geschichte des Librettos, das Scribe zunächst Ferdinand Hérold überlassen hatte (dessen Kompositionsskizzen sind erst seit 1991 zugänglich, vgl. S. 21-24); auf Betreiben Meyerbeers entzog der Dichter Hérold den Text Anfang 1831 (S. 14-16), Meyerbeer versuchte sich selbst daran, gab das Buch aber 1833 zurück (S. 20f.); später erhielt es José Melchior Gomis y Colomer (1791-1836), dessen Vertonung 1835 einen Achtungserfolg er-

zielte (S. 24-26). [Die Opernhandlung spielt übrigens nicht auf „Grenada“, so S. 16, sondern in Granada.]

*CHARLES OFAIRE, *Un berliozisme artistique et littéraire?*, L'Herne, 77: Berlioz, Cahier dirigé par CHRISTIAN WASSELIN & PIERRE-RENE SERNA, Paris: L'Herne 2003, S. 298-311

Läßt die Urteile von Schriftstellern, Komponisten und bildenden Künstlern über Berlioz Revue passieren; u.a. kommen Barbey d'Aurevilly (S. 298-301), Balzac [daß er in *Gambara* Berlioz portraitiert habe, so S. 301f., ist nicht unumstritten], die Romantiker (speziell Vigny, S. 302), Théodore de Banville (S. 303), Flaubert (S. 305f.), Paul Dukas (S. 307), Gide, Claudel (S. 309) und Darius Milhaud (S. 310) zu Wort.

*VOLKER MERTENS, *Das Nibelungenlied, Richard Wagner und kein Ende*, aus: JOACHIM HEINZLE, KLAUS KLEIN und UTE OBHOF (Hrsg.), *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*, Wiesbaden: Reichert 2003, S. 459-496

Zeichnet zunächst (S. 459-475) die Etappen der Entstehung von Wagners *Ring*-Dichtung nach und informiert bewundernswert konzis über ihre (vor allem altnordischen) Quellen. Wagners Verfahren sei „die Benutzung der mittelalterlichen Texte als Steinbruch zur Gewinnung nicht von Motiven, sondern von Material mit mythischer Potenz, von Mythen, mit dem er seinen eigenen Mythos bauen konnte“ (S. 461). Anschließend werden Leitmotivtechnik (S. 476f.), Aufführungsgeschichte (S. 477-485), bildliche Darstellungen von Szenen aus der Tetralogie (S. 486-488), *Ring*-Parodien (S. 488-490) und Th. Manns Äußerungen zu Wagner und dem *Ring* (S. 490-492) behandelt.

*[Programmbuch] *Bayreuther Festspiele 2003. Der stiegende Holländer – Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg – Der Ring des Nibelungen – Lohengrin*, Bayreuth 2003, 232 S.

Das repräsentativ großformatige, reich (und farbig!) illustrierte Festspielbuch enthält u.a. vier Forschungsbeiträge (wie immer auf dt., engl. und frz.): MANFED FRANK, *Heilsverfehlung und Liebesverbot. Richard Wagners* Fliegender Holländer im Motiv-Kontext der endlosen Fahrt (S. 22-35) [zeichnet die Wandlungen des Stoffes, von Dantes Odysseus über die kolonialistische Lesart bei Camões, Heine, bei dem eine Parallele zwischen dem Holländer und Don Juan angelegt ist, zu Wagner und darüber hinaus nach]. – ULRIKE KIENZLE, *Venus – Maria – Elisabeth. Wagners weibliche Dreifaltigkeit im Tannhäuser* (S. 66-77) [zu Quellen – Heine, Bechstein, J. Grimm – und Deutung des *Tannhäuser*-Buches: Die hl. Elisabeth stehe für die „Vereinigung von Heidentum [Venus] und Christentum [Maria] zu einer neuen Religion der Liebe“, S. 71]. – CHRISTA JOST, *Der Tod, die Partitur und das Theater* (S. 100-111) [rekonstruiert v.a. ausgehend von Wagners Briefen die Entstehung der *Walküre* bis zur Uraufführung]. – KATHARINA WESSELMANN, *Wagner und Cézanne* (S. 134-143) [Einfluß Wagners auf den jungen Cézanne (S. 135f., mit Interpretation des Bildes *Jeune fille au piano / L'Ouverture de Tannhäuser*) und „Strukturverwandtschaft“ von Cézannes und Wagners Kunst (S. 136ff.); von einer „Musikalisierung der Malerei“ (S. 141) kann allenfalls in metaphorischem Sinne die Rede sein].

*Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart, hg. von THOMAS BREMER und TITUS HEYDENREICH, No. 35 (Frühjahr 2003), Schwerpunkt: *Oper in Italien*, Tübingen: Stauffenburg 2003, 193 S.

Der Zibaldone, die informative, nützliche Zeitschrift im Taschenbuch-Format für Italien-Fans innerhalb und außerhalb der Universität, hat sich der Oper angenommen. Dabei geht es (natürlich) um das 19. und 20. Jh., aber dankenswerterweise nicht nur um Verdi und Puccini.

SEBASTIAN WERR (*Dramatische Effekte, maximale Emotionen. Italienische Oper und französische Romantik*, S. 9-19) faßt einige Ergebnisse seiner Dissertation (vgl. hier 9,31) zusammen. – CARLOTTA SORBA (*In die Oper gehen im 19. Jh.: Orte, Publikum und Tendenzen des italienischen romantischen Melodrams*, S. 21-31) weist auf die zahlreichen, in der ersten Hälfte des 19. Jhs auch in „kleinen und kleinsten urbanen Zentren“ errichteten Opernhäuser hin (S. 22-25), charakterisiert das Theater als „Ort des städtischen gesellschaftlichen Lebens par excellence“ (S. 25) und geht auf das Verhältnis der Oper zum Risorgimento ein (S. 28-31; eine offen politische Funktion habe sie nur von August 1846 bis Herbst 1848 gehabt, S. 29).

MARIANNE BETZ (*Verismo all'americana: Auf der Suche nach einer amerikanischen Oper*, S. 32-49) stellt die Oper *The Padrone* von George Whitefield Chadwick (1854-1931; Text von David Kilburn Stevens) vor, die im Stil des Verismo, aber in englischer Sprache (ursprünglich war an ein zweisprachiges, it.-engl. Libretto gedacht) ein Drama im italienischen Immigranten-Milieu darstellt; sie wurde 1913 von der Metropolitan Opera abgelehnt und erlebte ihre szenische UA (als Operschul-Produktion) erst 1977 (vgl. S. 46). – JÜRGEN MAEHDER (*Giacomo Puccinis Turandot und ihre Wandlungen – Die Ergänzungsversuche des 3. Turandot-Aktes*, S. 50-77) gibt zunächst (im Anschluß an eigene Publikationen seit 1984) einen Überblick über den „Stand der Komposition bei Puccinis Tod“ (S. 51-61 zum Skizzenmaterial), stellt dann die beiden Fassungen des von Franco Alfano ergänzten Schlusses vor (S. 62-68, mit bisher unbekanntem Briefen Alfanos und des Ricordi-Verlagsdirektors) und würdigt zuletzt Luciano Berios neue Schlußergänzung (S. 68-75): Die Entscheidung, „diejenigen Teile des Librettos, für die keine Skizzen von der Hand Puccinis vorliegen, weitgehend zu kürzen“ (S. 70), bewirke eine „Verlagerung des dramaturgischen Akzents auf die beiden Protagonisten“ (S. 71).

Erstmals in deutscher Übersetzung erscheinen ein gutes Dutzend (gekürzter) Briefe Toscaninis aus den Jahren 1893-1949, vor allem zur Emigration in die USA 1938 (S. 78-89, nach der Ausgabe von HARVEY SACHS, *The Letters of Arturo Toscanini*, New York: A. Knopf 2002) und von Interviews mit Renata Tebaldi (S. 91-95) und Francesco Rosi (über seine *Carmen*-Verfilmung von 1984, S. 96-103).

ANGELA IDA DE BENEDICTIS (*Intolleranza 1960 von Luigi Nono: 'Oper' oder Ereignis?*, S. 104-126) zeichnet aufgrund von (nahezu) unbekanntem Dokumenten die Entstehungsgeschichte von *Intolleranza 1960* nach; wegen der problematischen Zusammenarbeit mit dem Librettisten Ripellino wurde „die ‚neue‘ und seit mehr als einem Jahrzehnt erwartete Oper“ unter Zeitdruck „ein Improvisations- und Wiederaufnahme-Feld“ (S. 115).

FRANCESCO GIAMBRONE (*Nach dreiundzwanzig Jahren ins Leben zurückgekehrt. Ein Porträt des Teatro Massimo in Palermo nach der Wiedereröffnung*, S. 129-138) feiert die Wiederaufnahme des Spielbetriebs (1997) als Symbol der „kulturellen Wiedergeburt Palermos“ (S. 132) nach den Mafia-Attentaten. – SABINE SCHWARZE, *Il birraio di Preston oder Die sizilianische Oper: ein „teatrino“ auf mehreren Ebenen* (S. 139-148), über A. Camilleris Opern-Roman, die zugrundeliegenden historischen Fakten (S. 140) und die Sprache des Autors.

NORBERT ABELS / BEATE MAURER [Hrsg.], *Vivat Verdi. Der Komponist und seine Aufführungsgeschichte an der Oper Frankfurt*, Frankfurt/M.: Oper Frankfurt 2003, 188 S.

Anläßlich des Verdi-Jahrs 2001 veranstaltete die Oper Frankfurt eine Reihe von fünf Vorträgen, die hier, ergänzt durch Programmheft-Beiträge und weitere Texte zu zehn Opern von *Nabucco* bis *Falstaff*, in ansprechender Präsentation vorgelegt werden. NORBERT ABELS (*Verdi in Frankfurt*, S. 9-12) erinnert einleitend an wichtige Verdi-Inszenierungen vor allem seit Hans Neuenfelsens denkwürdiger *Aida* von 1981 (Alfred Kirchners *Maskenball* von 1982, vgl. S. 10, war die erste Oper, die

ich – mit Anny Schlemm als Ulrica – in Frankfurt gesehen habe!). LEO KARL GERHARTZ („Lassen Sie den großen Komponisten beiseite: Ich bin ein Theatermann!“ *Giuseppe Verdi – Versuch eines aktuellen Werkporträts*, S. 13-26) insistiert auf der Volkstümlichkeit (S. 17) der Opern Verdis, die „Musik aus dem Geist des Theaters“ (S. 18) böten und „Kino, Kirmes und Kirche zugleich“ seien (S. 19); als Vorbild wird sehr zu Recht das (etwas zu einseitig als ‚populär‘ verstandene) frz. Melodram in der Vermittlung durch V. Hugo genannt (S. 19-22). – CHRISTOPH SCHWANDT (*Ein Italiener in Paris. Verdi und Frankreich*, S. 27-42), biographisch-kulturhistorische Plauderei [weder Meyerbeer noch Verdi haben jemals der „Académie Française“, so S. 38, angehört; der historische Philipp II. von Spanien war zur Zeit der im *Don Carlos* dargestellten Ereignisse nicht „33“, wie es S. 39 heißt, sondern etwa 45 Jahre alt; schon bei Schiller (II 10) ist er knapp 60]. – UDO BERMBACH („Ich liebe die Politik nicht“. *Verdi und Wagner – Anfechtungen und Differenzen*, S. 43-57) vergleicht die Karrieren Verdis und Wagners (S. 45f.) und charakterisiert den Italiener als liberalen Pragmatiker (S. 51), dessen Opern „die Realität von Politik und Gesellschaft in ihrer ganzen Bandbreite und Vielfalt, ungeschönt und mit aller Brutalität“ spiegelten (S. 57); der Revolutionär Wagner dagegen suche „Politik zu betreiben, um Politik am Ende abschaffen und die musikdramatische Kunst an deren Stelle setzen zu können“ (S. 52). – ECKHART HENSCHIED (*Verdi – Anfechtungen und Kanonisierung*, S. 58-61; zu Verdis 100. Todestag geschriebener Zeitungsartikel) überrascht mit der Feststellung, daß *Don Carlos* und *Aida* „heute“ als Verdis „genialste, annähernd vollkommene“ Werke gälten (S. 58), gibt dann (naturgemäß nicht ganz aktuelle) Buch- und CD-Tips und versöhnt den kritischen Leser, indem er Carlo Bergonzi preist. – BIRGIT PAULS (*Giuseppe Verdi – Ideologe des Patriotismus oder Weltbürger der Musik?*, S. 62-72) geht den Auswirkungen der italienischen Einigung auf Verdis Schaffen und den zeitgenössischen Opernbetrieb nach.

Der zweite Teil (S. 73-181) läßt in Programmheft-Texten, Gesprächen und Vorträgen die Frankfurter Verdi-Inszenierungen vor allem der 80er und 90er Jahre lebendig werden; wesentlich älter sind nur zwei Kritiken Adomos (von 1927/28).

*Tavola rotonda *Il pensiero di Verdi sull'interpretazione*, Moderatore PIERLUIGI PETROBELLI: MARCELLO CONATI, „*Se l'opera è di getto, l'idea è una*“. *Il pensiero di Verdi sull'interpretazione*, S. 353-384; SIEGHART DÖHRING, *L'evoluzione di Verdi come drammaturgo musicale. Risposta a MARCELLO CONATI*, S. 385-392; ANSELM GERHARD, *La concezione del tempo e dello spazio in Verdi. Osservazioni in margine alla relazione di MARCELLO CONATI*, S. 393-398; PHILIP GOSSETT, *Verdi's Ideas on Interpreting his Operas*, S. 399-407, aus: Verdi 2001. Atti del Convegno Internazionale. Proceedings of the International Conference. Parma – New York – New Haven, 24 gennaio – 1° febbraio 2001, a cura di FABRIZIO DELLA SETA, ROBERTA MONTEMORRA MARVIN, MARCO MARICA, Firenze: Olschki 2003

MARCELLO CONATI faßt zunächst die brieflichen Äußerungen Verdis zur Aufführungspraxis zusammen, wobei er drei Phasen unterscheidet: Spätestens seit *Ernani* (1843-44) habe Verdi regelmäßig Einfluß auf die Sängerbesetzung genommen (S. 354-364); dabei sei ihm der Gesang wichtiger gewesen als Gestik und Bühnenaktion, er habe aber von seinen Sängern „un assoluto controllo dei propri mezzi vocali, tale da consentire la dinamica espressiva richiesta dalle loro parti“ gefordert (S. 357). Seit *Attila* und *Macbeth* (1845-47) habe Verdi auch die Inszenierung, Bühnenbild, Beleuchtung und Kostüme kontrolliert (S. 364-375; u.a. zum Szenenwechsel bei offenem Vorhang, S. 367f., und zur Chorregie, S. 372f.); seit *Don Carlos* und der zweiten *Forza del destino* (1867-69) gab er auch Anweisungen für das Orchester und den Dirigenten (S. 375-383), forderte vor allem größtmöglichen Respekt vor der Partitur (S. 377). – SIEGHART DÖHRING weist ergänzend auf den Einfluß der französischen Oper, vor allem des Grand Opéra, auf den italienischen Gesangsstil (S. 386) und auf Verdis Opernästhetik und Dramaturgie hin, bis hin zur Rezeption Shakespeares, den Verdi „con gli occhi di

Hugo e Meyerbeer“ sah (S. 389; zu diesem Aspekt vgl. auch meinen Vortrag *Le livret d'Otello: Shakespeare sous le signe de Victor Hugo* bei den Journées d'études Verdi der Université Louvain-la-Neuve, Oktober 2001, der – hoffentlich – demnächst in den Akten erscheint). – ANSELM GERHARD demonstriert an zwei Beispielen die Bedeutung von Verdis Metronomangaben und der Vorschriften zum Bühnenbild. – PHILIP GOSSETT relativiert die Bedeutung von Verdis brieflichen Äußerungen mit dem Hinweis, daß der Komponist sich durchaus pragmatisch verhielt, wenn er bei Inszenierungen seiner Werke mitwirkte (S. 399), und teilt zuletzt Erfahrungen aus der Praxis einer *Ballo in maschera*-Produktion in Parma mit (S. 402-406).

*FRIEDRICH LIPPMANN, *Grossi-Solera-Verdi: I Lombardi alla prima Crociata*, aus: Accademia Nazionale dei Lincei. Convegno Internazionale La drammaturgia verdiana e le letterature europee (Roma, 29-30 novembre 2001) (Atti dei Convegni Lincei, 193), Roma: Acc. Naz. dei Lincei 2003, S. 191-208

Stellt zunächst (S. 191-197) Tommaso Grossis seinerzeit vielgelesenes Epos *I Lombardi alla prima Crociata* (1826) vor, auf dem das Libretto basiert; das (nicht allzu günstig beurteilte, vgl. S. 193) Werk habe Solera auch sprachlich beeinflusst (S. 195f.). Zeitgenössischen Zeugnissen zufolge habe Verdi zumindest einige Verse zum Textbuch beige-steuert (vgl. S. 197); LIPPMANN möchte dem Komponisten einen entscheidenden Anteil an der Dramaturgie der Oper zugestehen (S. 198-201; allerdings fehlen Dokumente zur Zusammenarbeit Verdi – Solera). Außerdem verweist er auf die Nähe zum Grand Opéra (S. 197) und auf den von Verdi herausgestellten Gegensatz zwischen echter und falscher (fanatischer) Religiosität (S. 197f.).

*COSTANTINO MAEDER, *Il real fu dolore e l'ideal sogno. Arrigo Boito e i limiti dell'arte* (Strumenti di letteratura italiana, 6), Firenze: Cesati 2002, 161 S.

COSTANTINO MAEDER faßt einige Boito-Studien der neunziger Jahre (aufgelistet S. 15) mit bisher Unveröffentlichtem zu einem anregenden kleinen Buch zusammen. Die Einleitung (S. 9-14) bezeichnet u.a. die „trasposizione“, d.h. das Weiterschreiben an älteren Stoffen und Texten (S. 12f.), als einen thematischen Schwerpunkt des Bandes. Der erste Abschnitt (S. 17-37) ist dem *Libro dei versi* gewidmet.

Im folgenden geht es zunächst (S. 39-52) um Fausts Erlösung in *Mefistofele*: Boitos Faust werde wie bei Goethe von Mephisto manipuliert (S. 47), vermöge sich aber (anders als sein Vorbild) zuletzt zu befreien (S. 48), indem er sich auf sich selbst zurückziehe und um den Preis des Verzichts auf soziales Engagement künstlerische Schaffenskraft entfalte (S. 52; zumindest ähnlich deutet HERMANN HOFER die *Damnation de Faust*, vgl. seinen Beitrag *Faust als Frédéric Moreau bei Hector Berlioz*, in: Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung, hg. von A. GIER, Heidelberg 1986, S. 221-238) [aber sollte man bei der Deutung einer Oper, die *Mefistofele* heißt, wirklich wieder Faust ins Zentrum rücken?]. Das nächste Kapitel (S. 53-73) führt den Mißerfolg der Erstfassung von *Mefistofele* (vgl. S. 53-56) auf die Diskrepanz zwischen Boitos innovativem Libretto und seiner eher konventionellen Musiksprache zurück: „a nessun elemento letterario corrisponde un elemento musicale congruo“ (S. 72). Das wird am von der (auf Übernatürliches verweisenden) Dreizahl geprägten Vers- und Reimschema des *Prologo in cielo* (S. 58-67) und an der Nachahmung antiker Metren im vierten Akt (S. 68-72) illustriert [zu berücksichtigen wäre allerdings der über weite Strecken ironisch-karikaturale Gestus der Musik, der die Verwendung konventioneller Elemente zitathaft erscheinen läßt]. – Zum Kapitel über Jago (S. 75-86) vgl. hier 8,32.

Auf zwei vor allem dem Erzähler Arrigo Boito (und seinem Bruder Camillo) gewidmete Abschnitte (S. 87-107) folgt (S. 109-118) eine Studie zu den komischen Figuren bei Boito vor dem Hintergrund der literarischen Theorie und Praxis Pirandellos: Komik und Ironie seien bei Boito Ausdruck der „incapacità d'azione nel confronto della perplessità del mondo e parimenti della consapevolezza di tale fatto“ (S. 118). – Am Ende (S. 119-139) steht ein Kapitel zur Figur Neros in der europäischen Lit. des späten 19. Jhs, vor allem in Piero Cossas Drama *Nerone* (1873) und Boitos gleichnamigem Libretto. Die „Wiederentdeckung“ Neros (S. 120), der nicht mehr so einseitig negativ gesehen wird wie bei Tacitus und Sueton (S. 122f.), ermögliche den Autoren, das Publikum zu provozieren oder sich von ihm zu distanzieren (S. 126). Bei Boito „l'ambiguità è il frutto dell'assenza di ordine come base della vita“ (S. 131): Die Christen seien nicht positiver dargestellt als die Heiden, die „assenza dei valori“ (S. 137) vermöge auch Nero nicht zu überwinden, der als Künstler die bestehende Welt zerstöre, um eine neue zu erschaffen; sein Scheitern erweise die Unmöglichkeit eines solchen Vorhabens (S. 135f.).

Der Schlußabschnitt (S. 141-148) rückt Boito in die Nähe der Postmoderne (S. 141). „Boito può celarsi dietro Shakespeare, Goethe e Hugo per poi apportare quelle modifiche che rendono l'*Otello* e il *Falstaff* opere uniche (...)“ (S. 142). Das wird nochmals am Scheitern des Protagonisten im Libretto *Amleto* (für Franco Faccio, UA 1865; vgl. S. 143-145) und an der Verserzählung *Re Orso* illustriert.

Bad Emser Jacques Offenbach-Journal. Informationen und Berichte für die Mitglieder der Jacques Offenbach-Gesellschaft, Nr. 1 (Dezember 2003), 29 S.

Jetzt hat auch die Jacques Offenbach-Gesellschaft ihr eigenes Mitteilungsblatt. Neben einem Nachruf auf den Gründungspräsidenten Günther Obst (S. 1-3) enthält die erste Ausgabe einen „(selektiven) Rückblick auf das Festival 2003“ (S. 4-8) und eine Sammelrezension neuer Bücher und Tonaufnahmen (S. 18-29), beides von PETER HAWIG; HANS RUDOLF HUBER (*Offenbach und die Schweiz*, S. 9-13) geht den (nicht allzu zahlreichen) Verweisen und Anspielungen auf Schweizerisches in Offenbachs Werk nach. Ein gelungener Anfang, auf die Fortsetzung(en) sind wir gespannt!

*PETER HAWIG, *Offenbachs Operette Die Kunstreiterin. Libretto und Werkeinführung*, Offenbach-Studien 133 = Bad Emser Hefte 247, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2004, 39 S.

Die Kunstreiterin (UA Theater an der Wien, 15. Februar 1864) ist eine freie Bearbeitung des Einakters *Une demoiselle en loterie* (1857). Der Text stammt von dem später vor allem in Zusammenarbeit mit R. Genée erfolgreichen F. Zell; Offenbach schrieb vier neue Musiknummern, von denen aber nur zwei erhalten sind. Das nur mäßig erfolgreiche Stück wurde nicht gedruckt; Quellen sind das hs.liche Zensurlibretto und ein ebenfalls hs.liches Partiturf fragment, das sechs von zehn Nummern enthält (vgl. die „Einführung“, S. 27-39). PETER HAWIG gibt den (mäßig witzigen) deutschen Text nach dem Zensurlibretto (mit Varianten der Partitur) heraus (S. 1-26); obwohl er von mehreren kompetenten Helfern unterstützt wurde (vgl. S. 36), ließen sich etliche Wörter nicht entziffern, anderes ergibt keinen Sinn. Dennoch handelt es sich um einen willkommenen Beitrag zur deutschen Offenbach-Rezeption.

*PETER HAWIG, *Die Oper vom sozialen Dasein. Robinson Crusoe von Jacques Offenbach*. Teil I: *Einführung und Analyse*, Teil II: *Notenbeispiele*, Offenbach-Studien 131/132 = Bad Emser Hefte 245/246, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2004, [2] + 32, 37 S.

Gibt nach einleitenden Bemerkungen zu Entstehung und Rezeption der Oper (UA 1867; Teil I, S. 1-4), deren Libretto „brauchbar wie tausend andere, wenn auch letztlich ohne dramatischen Impetus, fallweise schwülstig und rührselig“ sei (S. 2), eine detaillierte, durch 63 Notenbeispiele illustrierte dramaturgisch-musikalische Analyse (S. 4-23). Das „Fazit“ (S. 23-26) betont Robinsons Entwicklung vom egoistischen Eskapismus zu sozialer Verantwortung und sieht am Ende einen Kompromiß zwischen „sozial-idealistischem“ und „frivol-egoistischem“ Verhalten erreicht.

*CLAUS-ARTUR SCHEIER, *Der Großaugur schummelt – Die schöne Helena im Paris Jacques Offenbachs*, in: *Troia – Traum und Wirklichkeit. Ein Mythos in Geschichte und Rezeption*. Tagungsband zum Symposium im Braunschweigischen Landesmuseum am 8. und 9. Juni 2001 im Rahmen der Ausstellung „Troia – Traum und Wirklichkeit“, hg. von HANS-JOACHIM BEHR – GERD BIEGEL – HELMUT CASTRITIUS, Braunschweig: Braunschweigisches Landesmuseum 2003, S. 206-213

Liest das *Belle Hélène*-Libretto vor dem Hintergrund Nietzsches und der Philosophie des 19. Jhs: „Helena ist Leda und so auch Venus, Nietzsches schaffende Seele, die den Gott dazu verführt, sie selber aus ihr selbst zu erzeugen: das Ereignis der ewigen Wiederkunft der ursprünglichen Produktion (...)“, während „Páris-Paris der Freiheitsheld ist, der die schaffende Seele der Stadt zur schöpferischen Wiederkunft entbindet. Und diese schöpferische Wiederkunft ist nichts geringeres als der ‘Aufgang des goldnen Zeitalters’, nämlich die Verwandlung des gesamten Menschenwesens, das darin seinen ersten Fall, die Erbsünde der industriellen Moderne, die Verdinglichung der Produktion im Produkt, rückgängig macht“ (S. 211f.).

*HERMANN HOFER, *Une mythologie antique à rebours: les livrets de Jacques Offenbach*, aus: *Metamorphosen. Wandlungen und Verwandlungen in Literatur, Sprache und Kunst von der Antike bis zur Gegenwart*. Festschrift für BODO GUTHMÜLLER zum 65. Geburtstag, hg. von HEIDI MAREK, ANNE NEUSCHÄFER und SUSANNE TICHY, Wiesbaden: Harrassowitz 2002, S. 231-237

Liest die Ehebruchsgeschichten in *Orphée aux enfers* und *La Belle Hélène* [seit wann ist Helena „die Tochter der Venus“, so S. 234?] vor dem Hintergrund der Geschichte des II^e Empire und mit ständigem Seitenblick auf *Madame Bovary* (vgl. schon hier 7,26).

*JOËLLE CAULLIER (Hrsg.), „C'est ainsi que l'on crée...“ *A propos de La Main heureuse d'Arnold Schoenberg* (Esthétique et Sciences des Arts), Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion 2003, 314 S. + 1 CD

Der schön gestaltete Band, der auch acht Farbtafeln (vor allem von Gemälden und Skizzen Schönbergs) enthält, stellt sich die Aufgabe, Schönbergs Schaffensprozeß im Kontext der Wiener Moderne zu untersuchen (vgl. die Einleitung von JOËLLE CAULLIER, S. 9-13). JOËLLE CAULLIER (*En Quête du Grand Temps*, S. 15-32) nennt als wesentlichen Bestandteil von Schönbergs Modernität „la redécouverte de ce que Mircea Eliade nomme le Grand Temps“ (S. 17), die zirkuläre (mythische) Zeit im Gegensatz zur historischen (unilinearen). Ein wichtiger Bezugspunkt sei Balzaacs (von Swedenborgs Lehre geprägter) Roman *Séraphita* (S. 19-24), den Schönberg vor dem Hintergrund von Strindbergs Pessimismus lese (S. 24). *Die glückliche Hand* sei als – scheiterndes – Initiationsritual konzipiert (S. 29f.); Ziel sei die Überwindung des Chaos durch „amour pur“ und „génie“. – CHRISTIAN HAUER (La Main heureuse – *musique, couleurs, texte: la difficile quête de l'Entrückung*, S. 33-63) deutet das Werk als Versuch Schönbergs, die ihn seit Ende 1907 bedrängende Identitätskrise zu überwinden (S. 35). Vor *Séraphita* (S. 44-47) habe Stefan Georges Gedicht *Entrückung*, das Schönberg in den Schlußsatz des Zweiten Streichquartetts op. 10 integrierte (S. 36), den Weg aus der Krise gewiesen; der Aufstieg aus der irdischen in die göttliche Sphäre des Genius manifestiert sich in einer Farbsymbolik, die auch in Schönbergs Gemälden aus jener Zeit nachweisbar ist (S. 39-41). In der *Glücklichen Hand* mißlinge die Entrückung, da der Glaube an einen Gott noch fehle (S. 47). Die Konzeption des Werkes ist vom Prinzip der Atonalität bestimmt; nach der Unterbrechung der Arbeit 1911/12 (S. 52) scheinen sich Entwicklungen abzuzeichnen, die in den folgenden Jahren zur Dodekaphonie führen sollten (vgl. S. 59).

JOSEPH AUNER („*Le cœur et l'esprit dans la musique*“ : *la genèse de La Main heureuse de Schoenberg*, S. 65-78; frz. Version eines 1997 auf englisch publizierten Artikels) geht aus von der Unterscheidung zwischen Struktur („Kopf“) und Ausdruck („Herz“, S. 66). Während sich Schönberg 1909-1911 zum „idéel d'une création intuitive, spontanée“ bekannte (S. 67), „les esquisses prouvent que, au cours même de l'élaboration de [*Die glückliche Hand*], l'approche musicale et créatrice de Schoenberg évolua au moment même où il se résigna à reconnaître le rôle de 'l'intellect conscient'“ (S. 67). Wie im *Pierrot lunaire* geht Schönberg auch in den 1912/13 entstandenen Teilen der *Glücklichen Hand* von thematischem und motivischem Material aus, das er dann entwickelt (S. 73).

ERIC DUFOUR (*Schoenberg face aux problèmes de l'esthétique musicale*, S. 79-99) behandelt drei Hauptaspekte der Ästhetik Schönbergs : den Status des Künstlers zwischen Inspiration und Theorie (S. 80-87); das Geschmacksurteil, dessen Grundlage vertiefte musikalische Kenntnisse sein müssen (S. 87-92); den Sprachcharakter von Musik (S. 93-98): Nachdem er sich von romantischen Vorstellungen gelöst hatte (S. 93f.), betrachtete er Musik als autoreferentiell (S. 96); damit wird die Tonalität zur „institution de notre intelligence“ (S. 97), zur bloß konventionellen Ordnung, die durch eine andere (z.B. die Dodekaphonie) abgelöst werden kann (S. 97f.).

CHRISTIAN MERLIN (*Musique et crise du langage à Vienne au tournant du siècle*, S. 101-112), zur Wiener Kultur um 1900, speziell zur Sprachkrise bei Hofmannsthal (Chandos-Brief) und zur Sprachkritik von Karl Kraus, in ihrer Bedeutung für Schönberg. – WOLFGANG SABLER (*La main du dramaturge. Le livret d'Arnold Schoenberg*, S. 113-131) setzt Schönbergs Libretto in Beziehung zu Otto Weiningers Theorie der Geschlechterbeziehungen (S. 114-121): Das Buch stelle die „aporie de l'homme créateur“ (S. 118) dar, der seine schöpferische Energie an die Frau verschende, statt Kunst hervorzubringen. Im Vergleich mit zeitgenössischen Bühnenwerken (von Schnitzler, Maeterlinck, Kokoschka...) werden die Besonderheiten von Schönbergs Dramaturgie deutlich: Der Komponist verwickle sexuelle Archetypen (S. 123) in eine symbolistisch geprägte Handlung (S. 123f.); die Ehebruchsthematik verweise auf die zeitgenössische Boulevardkomödie (S. 125f.) [aber hier wäre auch an *Tristan und Isolde* zu erinnern]. Das Libretto „hésite constamment entre l'ancien et le nouveau“ (S. 130). – FRIEDRICH BUCHMAYR („*Cela pourrait venir de moi*“ – *l'admiration d'Arnold Schoenberg pour August Strindberg*, S. 133-153) verfolgt Strindbergs Einfluß in *Erwartung* und vor allem in der *Glücklichen Hand*. Die Form des Einakters (S. 137), das einer Traumlogik folgende Stationendrama (S. 140), speziell in der Form des Ich-Dramas (S. 142), seien bei dem schwedischen Autor vorgebildet. Es folgen Bemerkungen zur Religiosität Schönbergs (speziell zum *Jakobsleiter*-Projekt) und Strindbergs (S. 146-150).

JEAN-MARC CHOUVEL (*Regard sur le Regard: naissance et au-delà de la modernité*, S. 155-168), zur Gerstl-Tragödie (S. 157f.) und zu Schönbergs Selbstportraits vor dem Hintergrund der

Kunst van Goghs (S. 158-161). – JÉRÔME DAYAN (*Entre obsession et harcèlement*, S. 169-182) geht aus von einer Vorstellung von „harcèlement“, die durch die (relativ freie) frz. Übers. des Librettos der *Glücklichen Hand* suggeriert wird (‘tourmenté’ für „Ruheloser“, S. 170, scheint nicht besonders glücklich). ‘Geplagt’ sei Schönberg durch eine übelwollende Kritik und das Unverständnis des Publikums (S. 172-175), was ihn einsam mache (S. 175); in gewisser Weise ‘quälend’ seien aber auch Ostinato-Effekte der Musik (S. 180f.). – ALAIN BAVELIER (*Erwartung et La Main heureuse. Essai de traduction psychologique selon la méthode d'analyse de Paul Dietl*, S. 183-199) deutet die beiden Libretti „comme s'il s'agissait du récit de mythes ou de rêves“ (S. 184) – und als ob sie das Werk eines einzigen Autors wären: Daß bei *Erwartung* noch eine Librettistin (Marie Pappenheim) beteiligt ist, wird nicht einmal erwähnt. – ROBERT LLAMBIAS (*Schoenberg, Mallarmé, Maeterlinck: consonances et résonances*, S. 201-210): „Schoenberg réussit à maintenir, au même degré, les exigences de la raison et la fascination du mythe, en particulier du mythe chthonien“ (S. 209). – MARIE-PIERRE LASSUS (*Une poétique de la dualité*, S. 211-225) verweist auf die Bedeutung der Gegensätze Innen – Außen, Traum – Realität, Phantasie – Rationalität, Bewußt – Unbewußt, Männlich – Weiblich u.a. im Libretto der *Glücklichen Hand*, die aufgehoben werden in der Synthese der Androgynie (ähnlich wie in *Séraphita*, vgl. 122). – FRANÇOISE BÉNÉTE (*La Main heureuse de Schoenberg. Aspects d'une problématique du corps*, S. 227-237), zu Schönbergs Vorbehalten gegenüber dem Tanz: „pour le Schoenberg de *La Main heureuse*, c'est essentiellement la voix – celle de l'homme et celle du chœur – et non le corps, qui exprime le désir de spiritualité et de divin“ (S. 231); „le Schoenberg de cette époque dénie à la femme tout accès à la spiritualité et (...) semble tout ignorer de la fonction spirituelle de la danse“ (S. 236). Unter dem Eindruck neuentstandener Tanzformen wird er später eine weniger rigide Position einnehmen (S. 227f.).

RICCARDO MANDOLINI (*Le labyrinthe aux miroirs ou l'aventure d'un sens détourné: témoignage d'une expérience compositionnelle*, S. 239-264; beigegeben ist eine CD mit Hörbeispielen) erläutert seine „re-composition“ des ersten Bildes der *Glücklichen Hand*: „Le résultat est une configuration musicale autonome, que j'ai nommée *Le Labyrinthe aux miroirs*, dont la forme et le sens s'éloignent de ceux de la musique originale. Ce 'détournement de sens' s'accomplit par des moyens électroacoustiques, et notamment par la quadriphonie, essentielle au projet, qui a permis une localisation précise de chaque source sonore, clarifiant ainsi l'écoute“ (S. 239).

Den inhaltsreichen Band beschließt die französische Übersetzung des Librettos der *Glücklichen Hand* von BEATRIX RAANAN (S. 265-275).

*ARNE STOLLBERG, *Durch den Traum zum Leben. Erich Wolfgang Korngolds Oper Die tote Stadt* (Musik im Kanon der Künste, 1), Mainz: Are 2003, 309 S.

ARNE STOLLBERGS Frankfurter Magisterarbeit (eingereicht 2000) scheint im Aufbau (und bis hin zur Titelgebung) von der Diss. seiner Lehrerin ULRIKE KIENZLE zu Schrekers *Fernem Klang* (vgl. hier 5,30) angeregt. Gegen verbreitete Vorurteile sucht er Korngold als „einen höchst reflektierten Komponisten“ zu erweisen (S. 12), der grundlegende Einsichten der Psychoanalyse in Musik verwandelt habe. Ein erster Abschnitt zu den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen des Werkes (S. 15-40) nennt außer Freud Hofmannsthal (Problem Treue vs. Verwandlung, S. 20f.), Nietzsche und Schopenhauer als Bezugspunkte. Die Leitmotivtechnik erscheint als ein Mittel, „unbewußte psychische Vorgänge in Musik zu übersetzen“ (S. 36). Das zweite Kapitel (S. 41-61) faßt die Prinzipien der Operästhetik des Vaters Julius Korngold zusammen (der prominente Kritiker erscheint als fanatischer Konservativer, S. 47, der den „Primat der Melodie“ nie in Frage stellte, S. 46) und verdeutlicht deren Nachwirken in der *Toten Stadt*, speziell die „Überlagerung von Stilmerkmalen der Oper und des Musikdramas“ (S. 53). Das dramaturgische Gestaltungsprinzip des Tableau übernimmt der Komponist vom Grand Opéra (S. 57f.). Die (im Gegensatz zur lit. Vorlage) „lebensstärkende Haltung“ (S. 60), die in der Oper zum Ausdruck kommt, hat in der Krisensituation nach dem Ersten Weltkrieg zweifellos zu ihrem Erfolg beigetragen.

Das folgende Kapitel (S. 63-91) stellt Rodenbachs Roman *Bruges-la-Morte* (1892) und das Bühnenstück *Le Mirage* (postum 1900) vor, das die „unmittelbare Vorlage“ für das Libretto von Vater und Sohn Korngold war (S. 77). Anschließend wird in sorgfältigen musikalischen Analysen des ersten (S. 93-159) bzw. des zweiten und dritten Bildes (S. 161-289) die motivische Arbeit des Komponisten

nachvollzogen; mit Rekurs auf Freuds Traumdeutung wird gezeigt, wie die Musik den psychologischen Subtext verdeutlicht (z.B. die „latenten Traumgedanken“ hinter dem manifesten Inhalt von Pauls Traum im zweiten und dritten Bild hörbar macht, vgl. S. 172, 242 und passim). Das Dilemma des Protagonisten Paul liegt darin, daß er nach dem Tod seiner Frau die Trauerarbeit verweigert, sich ganz auf seine Erinnerung an die Tote konzentriert und den Wunsch nach einer neuen, sexuell erfüllten Beziehung nicht zuläßt. Nach der Begegnung mit der Tänzerin Marietta wird der Traum zur „psychischen Katharsis“ (S. 161), am Ende ist Paul zumindest bereit, die Trauerarbeit aufzunehmen (mit ungewissem Ausgang, S. 283-285).

*SASCHA KIEFER, *Zwischen Anachronismus und Aktualität. Aspekte der Operette in den zwanziger Jahren*, Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik 7 (2002), S. 91-130

Formuliert (in Auseinandersetzung mit V. KLOTZ und Karl Kraus) berechnete Vorbehalte gegen Versuche, die Gattungsgeschichte der Operette mittels eines „Dekadenzmodells“ (S. 93) zu beschreiben, und fragt nach der „kulturhistorischen Bedeutung und Breitenwirkung der Operette in den zwanziger Jahren“ (S. 96). Die wichtigsten Tendenzen werden jeweils an Beispielen belegt: Bearbeitung älterer Operetten z.B. von Offenbach (S. 97-101; „Anreicherung der Instrumentation, ‘Modernisierung’ von Rhythmik und Harmonik, Ausweitung effektvoller Massenszenen, musikalische Aufwertung von Starrollen“, S. 98); Wiener Operetten als rückwärtsgewandte Beschwörung des „habsburgischen Mythos“ (S. 101-107, u.a. *Gräfin Mariza*); „Kulturkampf zwischen traditionell-europäischem Bewusstsein und amerikanischer Lebensart“ in *Kálmáns Herzogin von Chicago* (S. 107-110); Lehárs spätere Werke (S. 111-117) als „epigonaler Operversatz“ (S. 114), Autoren und Sänger, deren von romantischen Künstler-Klischees geprägtes Selbstverständnis in Widerspruch steht zum zunehmend kommerzialisierten Theaterbetrieb (S. 113); und das Verhältnis der Operette zu Rundfunk, Schallplatte und Tonfilm (S. 117-120). Am Ende steht eine ziemlich pessimistische, aber zutreffende Einschätzung der heutigen Situation (S. 120f.).

KLAUS OEHL, *Die Oper König Hirsch (1953-55) von Hans Werner Henze*, Saarbrücken: Pfau 2003, 344 S.

Den Hauptteil dieser Hamburger Dissertation von 2001 (S. 100-303) macht die „musikalisch-semantische Analyse“ aus (S. 11), die sich methodisch am *Wozzeck*-Buch des Doktorvaters PETER PETERSEN (*Alban Berg, Wozzeck. Eine semantische Analyse* (...) (Musik-Konzepte. Sonderbd), München: text + kritik 1985) orientiert (S. 14). Die Ergebnisse werden thesenhaft zusammengefaßt (S. 298-302): Obwohl sich „das neue Klangidiom der Oper“ „auch aus diatonischen Einflüssen, wie der neapolitanischen Folklore, speist“ (S. 298) und parodistisch auf die it. Operntradition Bezug nimmt (S. 302), gibt es sowohl „leitmotivisch wiederkehrende Figuren- und Ideenmotive“ als auch Zwölftonreihen (S. 298), allerdings im Sinne der von Henze selbst so genannten „zwölftonartigen Modi“ (S. 299). „Indem Henze seinen Figuren charakteristische Motive, Themen, Instrumente und Klangfarben zuweist“, stellt er sich in die Tradition von Richard Strauss und Alban Berg (S. 301). Makrostrukturell weise das Werk die „Mischform einer durchkomponierten und zugleich deutlich gegliederten Oper“ auf, „in der jede Szene in sich formal geschlossen und einer bestimmten Satzidee untergeordnet ist“ (S. 303).

Drei kürzere Kapitel behandeln die unglückliche Entstehungs- (und Aufführungs-)geschichte des Werkes bis zur Erstaufführung der Urfassung 1985 (und darüber hinaus, S. 19-35) und die Quellen des Librettos (S. 36-53), ehe das Textbuch selbst analysiert wird (S. 54-99). Zur Werkgenese konnte OEHL bisher unbekanntes Archivmaterial (auch aus den Beständen der Paul Sacher Stiftung) auswerten, das vor allem neues Licht auf die von Hermann Scherchen dirigierte Berliner Urauffüh-

rung (1956) wirft (35 % der Partitur waren gestrichen, vgl. S. 29). – OEHLs Quellenstudien bestätigen den in der Enzyklopädie des Märchens (zitiert S. 38 und passim) resumpten Forschungsstand, demzufolge Gozzis *Re Cervo* auf Chr. Armenos *Pellegrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo* und auf der frz. Übers. der persischen Slg *Les Mille et un Jours* basiere; der Librettist Heinz Tilden von Cramer habe neben Gozzi auch die älteren (orientalischen) Märchentexte benutzt. – Die Libretto-Analyse geht u.a. ein auf die Charakterisierung der Figuren, wörtl. Übernahmen aus Gozzis Fiaba (S. 72-77; zur Übers. Werthes erg. R. LUKOSCHIK, *Der erste deutsche Gozzi. Untersuchungen zur Rezeption Carlo Gozzis in der deutschen Spätaufklärung*, Frankfurt/M. 1993), den Traumspiel-Charakter und Einflüsse surrealistischer Malerei und Dichtung (S. 81ff.) sowie auf Körperlichkeit und „Körperverwandlungen“ im Opernbuch (S. 91-99; was im Anschluß an KANTOROWICZ zu den „zwei Körpern des Königs“ gesagt wird, S. 97f., hätte man gern ausführlicher gelesen). [S. 77 wird Coltellino als „einzige Figur“ bezeichnet, die in gereimten Versen spreche, aber S. 88 werden gereimte Verse Checcos zitiert.]

Durch ihre sprachliche Form könnte die Arbeit unsere Rubrik „Das letzte“ bereichern, wenn die nicht schon übertoll wäre. Wenn „der Statthalter sein Messer auf den König“ wirft „in dem Moment, als er ihn im Wald gefunden hat und dieser ihm den Rücken zukehrt“ (S. 57), wird *König Hirsch* zu *Macbeth*, was immerhin zu Henzes Vorliebe für Verdi paßt. Die „Einebnung der ehemals standesgemäß sprechenden Personen in eine einheitliche Sprechweise“ (S. 52n) ist hoffentlich nicht mit einem Bulldozer erfolgt; wenn OEHL von den „Szenen des einen Tag währenden Stücks“ spricht (S. 55), geraten Zeit der Darstellung und dargestellte Zeit durcheinander. Verunglückte Sätze finden sich in fast jedem Absatz. Daß ein begabter und kenntnisreicher Nachwuchs-Wissenschaftler aus Desinteresse oder schierem Unvermögen bei der Versprachlichung seiner Ergebnisse versagt, ist erschreckend.

Musicorum [Bd II], Tours: Presses universitaires François-Rabelais 2004, 158 S.

Der zweite Jahresband der neuen Zeitschrift (vgl. hier 10,6f.) enthält die Akten einer Journé d'études zum Thema „Analyse et interprétation des sources musicales de la deuxième moitié du 20^e siècle“, die am 29. November 2002 in Tours stattfand; verantwortlicher Herausgeber ist DENIS VERMAELEN. Keiner der acht Aufsätze (die zahlreiche Notenbeispiele und Abbildungen enthalten) ist dem Musiktheater gewidmet; vier Aufsätze beschäftigen sich mit Pierre Boulez (u.a. ROBERT PIENCIKOWSKI zu bisher unbekanntem Skizzen zu *Le marteau sans maître*, S. 1-12), zwei weitere mit Elliott Carter, einer mit Brian Ferneyhough; PASCAL DECROUPET (*De l'analyse génétique à la re-composition. Esquisse d'une méthodologie d'analyse pour musiques sur support*, S. 61-86) geht auf Beispiele von Boulez, Stockhausen (*Gesang der Jünglinge*) und Pousseur (*Scambi*) ein.

Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001, hg. von HERMANN DANUSER in Zusammenarbeit mit MATTHIAS KASSEL (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, 9), Mainz etc.: Schott 2003, 445 S.

Anderthalb Jahre nach der Tagung, die in den Rahmen des „Europäischen Musikmonats“ in Basel (November 2001) eingebunden war, erschien der schön gedruckte, reich illustrierte Band, ein Meisterstück der Drucker- und Buchbinderkunst, wie man es (zumal bei wissenschaftlichen Publikationen) heute leider kaum noch findet.

Der Band gliedert sich in drei etwa gleichgewichtige Teile: „Text-Dramaturgie“ (4 Beiträge), „Musik-Dramaturgie“ (5 Beiträge), „Bild-Dramaturgie“ (4 Beiträge), mit einem Vorspiel („Zeitdiagnosen“, 2 Beiträge) und einem Epilog („Musiktheater im Dialog“, ein „Werkgespräch“ und eine Podiumsdiskussion). In seiner Einleitung (S. 11-29) läßt HERMANN DANUSER die Beiträge Revue passieren.

Die erste der „Zeitdiagnosen“ liefert der Komponist RUDOLF KELTERBORN (*Musiktheatermusik in unserer Zeit*, S. 33-46), dessen Bemerkungen zum Regietheater (S. 34-37) leider nur Stamm- und stellt einige, meist neuere Werke als exemplarisch heraus. – WULF KONOLD (*Oper – Anti-Oper – Anti-Anti-Oper*, S. 47-60) unterscheidet drei Phasen der neueren Operngeschichte: Komponisten der Nachkriegszeit bis in die sechziger Jahre bekannten sich zur sogenannten ‚Literaturoper‘, bzw. zum ‚traditionellen musikalischen Handlungstheater‘ (S. 48; dem ‚strenggläubigen Purismus der ‚Darmstädterei‘‘, S. 49, war das Musiktheater grundsätzlich suspekt); von der Mitte der 60er bis Ende der 70er Jahre dominierten sehr heterogene Erscheinungsformen der ‚Anti-Oper‘, deren gemeinsamer Nenner in der ‚Distanzierung von der traditionellen Opernform und Opernsprache‘ (S. 52), speziell von (linearer) Narrativität liegt. Die ‚Anti-Anti-Oper‘ der Gegenwart sei durch einen ‚musiktheatralischen Stilpluralismus‘ (S. 59), das Nebeneinander narrativer ‚Literaturopern‘ und experimenteller Werke im Gefolge Zimmermanns oder Kagels, gekennzeichnet.

ALBERT GIER (*Sprachskepsis und Sprachverlust im zeitgenössischen Musiktheater*, S. 63-83) bietet Beispiele für Sprachlosigkeit (z.B. sozial Unterprivilegierte, S. 61-67) und vor allem für eine durch die Sprachkrise der Moderne (die als ‚Krise der Denotation‘ beschrieben wird, S. 71) bedingte Sprachskepsis (S. 73-82). Sprachskeptisches Musiktheater steht dem ‚postdramatischen‘ Theater (im Sinne H.TH. LEHMANNs) nahe, wobei allerdings darauf verwiesen wird, daß gewisse angeblich ‚postdramatische‘ Züge dem Libretto als paradigmatisch dominierter Dramenform seit seinen Anfängen eigen seien (S. 68-73). Gemeinsam scheint den angeführten Beispielen, ‚daß sich Musik und Theater an den Unzulänglichkeiten der Sprache abarbeiten, um das Wort von seiner Zeichenhaftigkeit, den Text zur Musik zu erlösen‘ (S. 73).

SIEGFRIED MAUSER (*Von großen Erzählungen und aphoristischen Tendenzen. Textdramaturgische Strategien im aktuellen Musiktheater*, S. 85-95) charakterisiert einleitend die angebliche ‚Krise‘ des Musiktheaters als ‚gattungsspezifischen Konflikt divergierender ästhetischer Positionen‘ (S. 86) zwischen ‚handlungsorientierten Darstellungsmodi‘ (sog. ‚Literaturoper‘) und ‚rituellen oder bildhaften Konzeptionen‘. Das lange Zeit gültige Vorurteil, ‚interessante und innovative Musik sei per se nur im Kontext nicht handlungsorientierten Theaters zu finden‘, werde neuerdings in Frage gestellt (S. 86f.). Als Beispiele werden vorgestellt: Tan Dun (Text: Paul Griffiths), *Marco Polo* (1996; ‚ein diskutierenswerter Versuch eines interkulturellen Musiktheaterkonzeptes‘, S. 89); Chaya Czernowin, *Prima... ins Innere* (2000; ‚radikal textlose Konzeption‘, S. 90); Hanna Kulenty, *The Mother of Black-Winged Dreams* (Text: Paul Goodman, 1996; ‚die sich häufig simultan überschneidenden Textteile‘ umkreisen ‚die Darstellung einer multiplen Persönlichkeitsspaltung‘, S. 91); Mauricio Sotelo, *De amore* (Text: Peter Mussbach, 1999; ‚komplizierte, collageartige Dramaturgie‘, S. 93).

JÜRGEN MAEHDER, *Zitat, Collage, Palimpsest. Zur Textbasis des Musiktheaters bei Luciano Berio und Sylvano Bussotti*, S. 97-133: seit Mitte der 50er Jahre erprobe Berio Techniken einer ‚Textvertonung, die die Textgrundlage bis auf die Ebene des phonetischen Materials zertrümmert, um Beziehungen auf der Ebene der phonetischen Mikrostruktur sichtbar zu machen‘ (S. 100); seine Bühnenwerke seit den 70er Jahren seien zu verstehen als ‚interpretierende Kommentare zu einer zumindest in der Imagination bereits existierenden Theaterwelt‘ (S. 105). Bei Bussotti wird auf ‚die Determination musikalischer Verläufe durch graphische Faktoren‘ (S. 112) hingewiesen; der ‚Kunstgriff (...) als Spielleiter und Dichter gleichsam ordnend auf der Bühne anwesend zu sein‘ (S. 110), wird an *Lorenzaccio* (1972, S. 110) und *Le Racine* (1980, S. 115-120) aufgewiesen. Seit den 80er Jahren eigne Bussottis Bühnenwerken ‚eine größere Nähe zu präexistierenden literarischen Vorlagen‘ (S. 115). Am Ende steht die Analyse der ‚Verdi-Collage‘ *Furioso di Amneris, Ulrica, Eboli, Azucena e delle Sirehe* (1994, S. 123-133).

ANDREW PORTER („*CNN Opera*“, *Contemporary History as the Matter of Music Drama*, S. 135-144) stellt (ausschließlich amerikanische) Beispiele zeitgeschichtlicher Opern vor (John Adams / Alice Goodman, *Nixon in China*, 1987; *The Death of Klinghoffer*, 1991; Stewart Wallace, *Harvey Milk*, 1995), verzichtet aber auf eingehendere Analysen der textlichen oder musikalischen Strukturen. – ANNE C. SHREFFLER (*Instrumental Dramaturgy as Humane Comedy. What Next? by Elliott Carter and Paul Griffiths*, S. 147-171) analysiert die erste Oper (1997/98) des 1908 (!) geborenen Komponisten: ‚a traditional sung play consisting entirely of conversations and internal monologues‘, das Libretto sei ‚an entirely fictional comedy of manners‘ (S. 147, vgl. S. 152). Die Situation der sechs unter Amnesie leidenden Figuren ist ‚desperate but not serious‘ (S. 151). Sie werden mit musikalischen Mitteln charakterisiert (S. 159; zur musikalischen Ironie‘ S. 160-163), ähnlich wie in *Così fan tutte* (S. 165). Daß *What Next?* auch eine Metaoper ist, zeigt vor allem die Figur der Sängerin Rose (S. 166-170). – MICHAEL TAYLOR (*Narrative and Musical Structures in Haggis Birtwistle's The*

Mask of Orpheus and Yan Tan Tethera, S. 173-193) zeigt anhand von Skizzenmaterial aus der Sammlung der Paul Sacher Stiftung „that in *Orpheus* Birtwistle composed the vocal lines onto the pre-compositionally derived structure, whereas in the latter works the first sketches seem to be of the vocal parts“: „The difference would seem to reside in the greater trust placed in intuition over the use of elaborate pre-compositional schemes as a way of broaching the act of composition. (S. 183)“

DÖRTE SCHMIDT (*Theater der Wahrnehmbarkeit. Musikalische Dramaturgie, Szene und Text in Helmut Lachenmanns Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, S. 195-212) untersucht (ebenfalls aufgrund von Material in der Paul Sacher Stiftung), „wie der Komponist auf der Ebene des Textes jene ‘Anatomie des Klingenden’ erforscht hat, die für seine musikdramatische Idee so zentral ist“ (S. 198): „Die einzelnen Phänomene werden hervorgehoben, als klangliches Material etabliert und als Gliederungskriterium für eine gleichsam polyphone Schichtung der Texte verwendet“ (S. 201); einer „zweiten Stoßrichtung“ entspricht „die Verwandlung des Textes in ein Organogramm der im Laufe der Erzählung erreichten Zustände“ (S. 203). Erst danach wird die „Klanglandschaft über das bereits in den sechziger Jahren entwickelte Prinzip der Zeit- und Tonhöhenetze“ konstituiert (S. 207). Für die szenische Dimension ist die „Verlagerung des musiktheatralischen Interesses von der (dramatischen wie mythischen) Handlung auf einen Wahrnehmungsraum“ kennzeichnend (S. 212).

ULRICH MOSCH (*Autonome Musikdramaturgie. Über Wolfgang Rihms Séraphin-Projekt*, S. 213-234) fragt, „was in Bezug auf *Séraphin* eigentlich ‘Theater’ heißt“ (S. 214; zu den zwölf Kompositionen des *Séraphin*-Komplexes 1991-2001 vgl. die Übersicht, S. 215). „In diesem Theater, das sich auf einer imaginären Bühne abspielt, auf der Sichtbares und Hörbares ‘handeln’, treten auf: der sichtbare, aber stumme, laut-lose Körper (die Szene) und umgekehrt: der unsichtbare, aber hörbare Körper (Instrumente, Stimmen)“ (S. 222). „Die Bild- und Bewegungserfindung wird durch die Partitur in Gang gesetzt, nicht aber gesteuert“ (S. 225), der Regisseur wird damit zum Mitautor des Werkes. Im folgenden werden die beiden bisherigen Realisierungen von *Séraphin. Versuch eines Theaters, Instrumente/Stimmen...* verglichen (Frankfurt 1994, mit einer Videoarbeit von Klaus von Bruch; Stuttgart 1996, Regie Peter Mussbach). Der Beitrag schließt mit grundsätzlichen Bemerkungen zum Raum im Musiktheater der Gegenwart (S. 231-234).

MARTIN ZENCK (*Antonin Artaud – Pierre Boulez – Wolfgang Rihm. Zur Re- und Transritualität im europäischen Musiktheater*, S. 235-261) stellt zunächst „Boulez‘ rituell-musiktheatralische Projekte nach Artaud“ (S. 237), speziell die Skizzen zum Projekt *Marges* (1961-1964) vor, das „die Theaterpoetik Artauds unmittelbar reflektieren sollte“ (S. 240); dabei zeige sich „eine extreme Spannung von kühlem Kalkül und orgiastischer Initiation“ (S. 251). Auch Derridas Artaud-Rezeption habe ihre Spuren hinterlassen (vgl. S. 253-257). Ein kürzerer Abschnitt über „Rihms Artaud-Trilogie“ (*Tutuguri, Die Eroberung von Mexico, Séraphin*, S. 257-261) betont, daß „Rihm durch die Musik ein Theater der Verkörperung und des ‘Körper-Seins’ anstrebt, welches das Theater im Sinne Artauds schließlich von jedem Text befreit. Es werden eben nicht mehr Texte, sondern Gefühlszustände und Attitüden verkörpert“ (S. 259).

Auf den Beitrag der Regisseurin BARBARA BEYER („*Der Gesang ist nicht zu Ende, aber er ist ein anderer geworden*“). Was wollen wir von der Oper? Was macht sie mit uns?, S. 265-281) näher einzugehen, erübrigt sich, da sie sich durch ihre undefinierte und unhinterfragte Verwendung von Begriffen wie „Wirklichkeit“, „das Authentische“ (S. 268) oder „Kunst“ (die „man“ – d.h. wohl sie – nicht „machen“ will, S. 269) außerhalb des theaterästhetischen und erkenntnistheoretischen Diskurses der Gegenwart stellt. Offenbar weiß sie auch, was „die existentiellen Bedingungen des menschlichen Seins“ [S. 276] sind. Papst Johannes Paul II. wäre sicher sehr interessiert, das zu erfahren.)

ERIKA FISCHER-LICHTE (*Die Oper als „Prototyp des Theatralischen“*. Zur Reflexion des Auführungsbegriffs in John Cages *Europeras 1 & 2*, S. 283-308) stellt das „Prinzip der Zusammenhanglosigkeit zwischen allen verwendeten Elementen“ (S. 284; Szene, Kostüme, Beleuchtung, Gesang, Orchesterbegleitung, Aktionen der Darsteller wurden jeweils für sich, meist nach „computergesteuerten Zufallsprogrammen“ festgelegt, vgl. S. 283-288) als konstitutiv für *Europeras* heraus und versteht sie als „Selbstreflexion der Oper“ (S. 290), bzw. als „Reflexion auf den Aufführungscharakter der Oper“ (S. 291). Damit wird der traditionelle Werkbegriff problematisch: „Die Oper, die nur als Auführung Existenz hat, kann (...) nicht als ein Werk bezeichnet werden. Sie stellt vielmehr ein Ereignis dar. Wo aber kein Werk ist, da kann auch nicht von Werkreue die Rede sein“ (S. 308).

Die beiden letzten Beiträge behandeln Tanztheater bzw. Filmmusik: GABRIELE BRANDSTETTER (*Figur und Placement. Körperdramaturgie im zeitgenössischen Tanztheater – am Beispiel von Merce Cunningham und Meg Stuart*, S. 309-326) zeigt an Merce Cunninghams Choreographie *Walkaround Time* (1968) und Meg Stuarts *No Longer Readymade* (1993), wie „Vor-Bilder“ von Marcel Duchamp „zu Mustern von De-Figuration und Dis-Placement im zeitgenössischen Tanz“

werden (S. 312). – FRED VAN DER KOOL (*Akustische Epiphanien im Kino. Die Aufgabe des Tons im Reich des Sichtbaren, gezeigt am Film Suna no onna*, S. 327-374) geht von dem ermühten Fazit aus, daß es „nach mehr als hundert Jahren (...) schwerlich eine Filmmusik [gibt], die es der Mühe lohnt [sic], sich ihr zu widmen“ (S. 328) und analysiert dann eine von zwei Ausnahmen, die er von dieser Regel gelten läßt: Toru Takemitsus Musik zu Hiroshi Teshigaharas Film *Suna no onna* (1964).

Ergänzend werden zwei Diskussionsveranstaltungen dokumentiert: In einem „Werkgespräch“ (*Klaus Hubers Oper Schwarzerde*. Der Komponist im Gespräch mit ANTON HAEFELI, S. 377-394) äußert sich Huber u.a. zur Zusammenarbeit mit dem Librettisten Michael Schindhelm, der „einen ersten Entwurf“ geschaffen hatte, „der einen narrativen Charakter hatte, einen linearen mit einzelnen Szenen und Bildern. Von dieser Konzeption bin ich weit abgerückt“: „Kein additiv-lineares, sondern ein aus einem Kern heraus wirkendes Prinzip sollte die erzählerischen Vorgänge punktuell, fragmentarisch gestalten“ (S. 380), und zum Problem der Textverständlichkeit (S. 381f.). – Zum Thema *Musiktheater – eine Institution in der Krise?* diskutieren unter der Leitung von PETER RUZICKA SYLVAIN CAMBRELING, JOHN DEW, MAURICIO KAGEL, WOLFGANG RIHM, MICHAEL SCHINDHELM, JÜRGEN STENZL und JÜRGEN WYTENBACH (S. 395-426) über institutionelle und ästhetische Aspekte des gegenwärtigen Musiktheaters (z.B. Regietheater, Bedeutung der neuen Medien). Sympathisch und wichtig JOHN DEWS Plaidoyer für die Sprache als Bedeutungsträger (S. 423f.).

Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung 17 (2003), 57 S.

Keiner der fünf Forschungsbeiträge des Heftes (S. 17-47) zu Strawinsky [VALÉRIE DUFOUR zeigt, daß der Komponist seine *Poétique musicale en forme de six leçons* auf der Grundlage eines bisher unbekanntes holländischen Plans von Pierre Souvtchinsky verfaßte, S. 17-23], Elliott Carter, Pierre Boulez, George Rochberg und Gérard Grisey behandelt das Musiktheater. Unter den „neuen Sammlungen 2003“ (S. 5-10) ist vor allem der Nachlaß von Edgar Varèse zu erwähnen; hinzu kommen „Sammlungsergänzungen“ (S. 11-16).

Das letzte

„Berthold Brecht“ (erstmalig gesichtet im Katalog „*Gehorsame Tochter der Musik*“). *Das Libretto: Dichter und Dichtung der Oper*, hg. von CÉCILE PRINZBACH, München: Prinzbach. Ideen für Kultur 2003, S. 91; das beigegebene Photo läßt eine frappierende Ähnlichkeit mit Bertolt Brecht erkennen).

Und einer der Beiträge des Salzburger Symposions 2001 (vgl. oben, S. 15ff.) schrieb: „Bei der Deutung von Otello's Charakter steht für die Literaten nicht die Eifersucht im Vordergrund, sondern das Bewußtsein, ein 'Moor' zu sein.“

Stille Wasser sind tief..

Und noch eins, weil's so schön ist: Unsere liebste Fernsehzeitschrift, die FUNK UHR, faßt den Inhalt des *Tannhäuser* zusammen: „Auf der Wartburg nimmt er an einem Wettstreit der Minnesänger teil – und begeht eine Ungeschicklichkeit.“

So kann man es natürlich auch nennen.

Auflage: 500 Ex.

Anschrift: Prof.Dr. Albert Gier, Universität Bamberg, Romanistik, D-96045 Bamberg, Tel.
0951/863-2145, Fax 0951/863-2146, Emil: albert.gier@split.uni-bamberg.de
bzw. Mönchhofstr. 17, D-69120 Heidelberg, Tel./Fax 06221/402423